



**MARIA PAULA
BRANDÃO AIRÃO
MARQUES**

**PARA UMA INTERPRETAÇÃO NA GUITARRA DAS
SONATAS BWV 1001/1003/1005 DE BACH
INSPIRADA NUMA MEMORABÍLIA DAS PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS**



**MARIA PAULA
BRANDÃO AIRÃO
MARQUES**

**PARA UMA INTERPRETAÇÃO NA GUITARRA DAS
SONATAS BWV 1001/1003/1005 DE BACH
INSPIRADA NUMA MEMORABÍLIA DAS PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música (Ramo Performance), realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e a co-orientação do Doutor Pedro Alexandre Sousa e Silva, Professor Adjunto da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

Apoio financeiro da FCT e do FSE
no âmbito do III Quadro Comunitário
de Apoio.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

o júri

Presidente

Doutor **Jorge Adelino Rodrigues da Costa**

Doutor **Jorge Manuel Salgado de Castro Correia**, Professor Associado, Universidade de Aveiro (**orientador**)

Doutor **Ricardo Barceló Abeijón**, Professor Auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho

Doutor **José Paulo Torres Vaz de Carvalho**, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutor **Pedro José Peres Couto Soares**, Professor Adjunto, Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa

Doutor **Radu Ungureanu**, Professor Adjunto, Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, por ter possibilitado que me dedicasse a tempo inteiro a um trabalho abrangente e absorvente como o que se apresenta.

Ao meu orientador, Jorge Salgado Correia, pela disponibilidade constante e por ter descomplicado o intrincado processo de elaboração desta tese, e não me ter deixado desviar do seu propósito.

Ao meu co-orientador, Pedro Sousa Silva, pelo compromisso e por me ter ajudado a construir um repositório de memórias das práticas barrocas, a expô-lo e a praticá-lo.

Ao guitarrista Stephan Schmidt, professor da Hochschule für Musik da Musik-Akademie der Stadt Basel, por ter sido imprescindível na génese das propostas de interpretação que exponho e pela enorme generosidade profissional e pessoal.

À violinista Amandine Beyer, pela partilha da sua prática interpretativa destas obras e pela contribuição preciosa para a minha própria prática.

Ao compositor Fernando Lapa, pela sua eterna colaboração, em particular nas questões que se relacionaram com a análise musical.

Ao guitarrista Paulo Vaz de Carvalho, por ter partilhado comigo os seus conceitos e as suas “palavras”, e pela receptividade para discutir este projecto.

Ao violinista Radu Ungureanu, por ter debatido a sua perspectiva interpretativa destas obras e a minha abordagem às mesmas.

Ao Hugo Sanches, pela disponibilidade de sempre e pela ajuda impagável em aspectos relacionados com as práticas no alaúde e em várias traduções.

Ao João Silva, pelo que me deu a conhecer e a perceber ao longo de todo o percurso, pela crítica determinante, pela presença.

À Maria Hermínia Brandão, que traduziu as citações e corrigiu o trabalho vezes sem conta, pela apreciação certa, constante e comprometida que fez a diferença.

Ao Paulo Peres, pela disponibilidade sem limites, pelo apoio, pela leitura crítica e pelas correcções.

Ao Daniel Brandão, pela grande ajuda na parte gráfica da tese.

Aos meus colegas, doutorandos da Universidade de Aveiro e guitarristas, que me apoiaram de diversas formas, inclusivamente nas apresentações públicas do trabalho. Em particular, ao Aires Pinheiro, por me ter facultado inúmeras gravações; ao Filipe Ribeiro, pelas pesquisas e pelo apoio incondicional; ao Nuno Pinto, por há muito ser meu cúmplice na prática das ideias que aqui exponho.

À Staatsbibliothek zu Berlin, por prontamente me ter facultado a cópia de um manuscrito ainda não disponível electronicamente.

Aos guitarristas Pablo Marquéz e Tillman Hoppstock, por me terem disponibilizado as informações solicitadas.

À Direcção da Escola de Música Óscar da Silva, por ter compreendido e apoiado a minha ausência durante os últimos dois anos, nos quais não pude leccionar.

Aos mais próximos, nem todos nesta lista, que ouviram lamentos e protestos mas apoiaram mesmo assim a minha dedicação inteira a este projecto. Em especial à minha mãe, ao Hugo, à Laura e ao Paulo.

palavras-chave

Guitarra – BWV 1001, 1003, 1005 – Práticas Interpretativas – Interpretação Histórica – Performance

resumo

O presente trabalho procura compreender as abordagens interpretativas desenvolvidas na guitarra das sonatas para violino BWV 1001, 1003 e 1005 de Bach e apresenta uma proposta de interpretação inspirada no autógrafo original.

Sistematiza características de transcrições e gravações das obras no instrumento, e considera as respectivas inferências interpretativas. Face ao significativo número de autores e intérpretes que, adaptando o texto de Bach, privilegiam a faceta harmónica da guitarra e desvalorizam o uso de recursos expressivos da prática interpretativa barroca implícitos e explícitos na notação, problematiza os desafios colocados a uma interpretação num instrumento harmónico que mantém o texto escrito para um outro predominantemente melódico, e faz da articulação o seu centro, facultando propostas de realização.

O texto de Bach para violino, as práticas barrocas e o legado dos discursos interpretativos sobre as obras integram o repositório de *memórias* que inspiraram e fundamentaram a criação de uma interpretação. Nela se tomam opções estéticas e encontram as respectivas soluções de realização técnica na sequência da procura de novos caminhos interpretativos, através da recuperação de alguns aspectos que teriam tido expressão numa imaginária interpretação oitocentista – criando uma outra *memória*.

keywords

Guitar – BWV 1001, 1003, 1005 – Interpretative Practices – Historical Interpretation – Performance

abstract

The present work is an attempt to understand the interpretative approaches developed so far on the guitar of Bach's violin sonatas BWV 1001, 1003, 1005 and submits a proposal for an interpretation inspired in the original autograph. Characteristics of transcriptions and recordings of the works on the instrument are systematised and the corresponding interpretative inferences considered. Faced with the significant number of authors and interpreters who, while adapting Bach's text, attach the most value to the harmonic quality of the guitar and underestimate the use of expressive resources of the baroque interpretative praxis implicit and explicit in Bach's notation, the present work confronts the challenges raised by an interpretation on a harmonic instrument which maintains the original text written for a predominantly melodic one, and focuses primarily on articulation, providing answers for its realization. Bach's text for violin, baroque practices and the legacy of interpretative discourses about the works themselves integrate the *memorabilia* inspiring and supporting the creation of an interpretation. As a result of the search for new interpretative paths, aesthetic options are made and technical solutions found, by recovering aspects which would have found expression in an imaginary XVIII century interpretation – giving birth to another *memory*.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 1 |
| Apresentação e estrutura da tese..... | 4 |
| 1ª PARTE | |
| Da Observação das Práticas Interpretativas da Música de Bach no Violino e na Guitarra nos Séculos XX-XXI | |
| Introdução | 11 |
| Capítulo I – Os <i>Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato</i> e as suas abordagens interpretativas no Violino | 12 |
| A obra | 12 |
| Edições | 15 |
| Gravações | 18 |
| Síntese | 23 |
| Capítulo II – Gravações de obras de Bach na Guitarra | 24 |
| A transcrição na guitarra | 24 |
| Gravações pioneiras | 26 |
| Gravações posteriores | 29 |
| Gravações das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 | 31 |
| Outros traços interpretativos | 35 |
| Síntese | 36 |
| Capítulo III – Perspectivas sobre interpretação musical nos séculos XX-XXI | 38 |
| Das características definidoras da interpretação no século XX | 38 |
| Fonografia, audição e interpretação | 43 |
| <i>Interpretação Historicamente Informada e modernismo</i> | 46 |
| Novas abordagens interpretativas | 50 |
| Síntese | 54 |
| Considerações Finais | 55 |

2ª PARTE

Da Transcrição para Guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 de Bach

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 59 |
| Capítulo IV – Adição de notas nas transcrições para Guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 | 62 |
| Adição de baixos à linha melódica, isolados ou em sequência | 62 |
| <i>Barbosa-Lima (1974), Sonata BWV 1003</i> | <i>62</i> |
| <i>Sadanowsky (1984), Sonata BWV 1001</i> | <i>63</i> |
| <i>Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1003</i> | <i>64</i> |
| <i>Burley (1997), Sonata BWV 1003</i> | <i>65</i> |
| <i>Barrueco (1998), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>66</i> |
| <i>Calderón (1999), Sonata BWV 1001</i> | <i>68</i> |
| <i>Sasaki (2000), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>68</i> |
| <i>Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>70</i> |
| <i>Sayage (2007), diversos andamentos</i> | <i>72</i> |
| <i>Alves (2012), diversos andamentos</i> | <i>73</i> |
| <i>Costa (2012), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>74</i> |
| Adição de notas que formam ou preenchem acordes | 76 |
| <i>Barbosa-Lima (1974), Sonata BWV 1003</i> | <i>76</i> |
| <i>Sadanowsky (1984), Sonata BWV 1001</i> | <i>77</i> |
| <i>Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1003</i> | <i>77</i> |
| <i>Burley (1997), Sonata BWV 1003</i> | <i>78</i> |
| <i>Barrueco (1998), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>78</i> |
| <i>Calderón (1999), Sonata BWV 1001</i> | <i>79</i> |
| <i>Sasaki (2000), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>79</i> |
| <i>Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>80</i> |
| <i>Sayage (2007), diversos andamentos</i> | <i>82</i> |
| <i>Alves (2012), diversos andamentos</i> | <i>82</i> |
| <i>Costa (2012), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>82</i> |
| Adição e expansão de motivos melódico-rítmicos | 84 |
| <i>Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1005</i> | <i>84</i> |
| <i>Burley (1997), Sonata BWV 1003</i> | <i>85</i> |
| <i>Calderón (1999), Sonata BWV 1001</i> | <i>85</i> |
| <i>Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>86</i> |
| <i>Sayage (2007), diversos andamentos</i> | <i>87</i> |
| <i>Alves (2012), diversos andamentos</i> | <i>87</i> |
| <i>Costa (2012), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005</i> | <i>88</i> |
| Síntese | 91 |

Capítulo V – Modificação dos valores rítmicos nas transcrições para Guitarra

| | |
|---|-----|
| das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 | 101 |
| Prolongamento das notas notado | 101 |
| <i>Prolongamento dos baixos</i> | 102 |
| <i>Prolongamento do soprano e de outras vozes</i> | 108 |
| Prolongamento das notas não notado | 111 |
| Encurtamento dos valores rítmicos notado | 114 |
| Encurtamento dos valores rítmicos não notado | 115 |
| Síntese | 118 |

Capítulo VI – Outras alterações recorrentes nas transcrições para Guitarra

| | |
|--|-----|
| das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 | 119 |
| Transposição à oitava | 119 |
| <i>Transposição de baixos à oitava inferior</i> | 119 |
| <i>Transposição de baixos à oitava superior</i> | 123 |
| <i>Transposição de notas ou de vozes intermédias</i> | 125 |
| Alteração de notas ou de ritmos | 128 |
| <i>Alteração de notas</i> | 128 |
| <i>Alteração de ritmos</i> | 132 |
| Supressão de notas | 136 |
| Síntese | 141 |

Capítulo VII – As opções de dedilhação nas transcrições para Guitarra

| | |
|---|-----|
| das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 | 142 |
| Indicações de dedilhação | 143 |
| <i>Indicações de mão direita</i> | 143 |
| <i>Indicações de mão esquerda</i> | 146 |
| O uso do ligado | 150 |
| Opções de dedilhação de mão esquerda em motivos semelhantes | 154 |
| <i>Equiparação do uso do ligado e do dicórdio</i> | 155 |
| <i>Padrões de dedilhação para motivos semelhantes</i> | 157 |
| Realização das notas com ligadura | 161 |
| Realização das passagens sem ligadura | 176 |
| Outras opções de dedilhação – a sonoridade | 179 |
| Síntese | 182 |

Capítulo VIII – Breve referência às transcrições da época e/ou de Bach 183 |

| | |
|--|-----|
| As obras | 183 |
| Adição de notas e outras alterações às notas originais | 185 |
| <i>Instrumentos de tecla (órgão, cravo)</i> | 186 |
| <i>Alaúde</i> | 191 |
| Modificação dos valores rítmicos | 198 |
| <i>Instrumentos de tecla (órgão, cravo)</i> | 198 |
| <i>Alaúde</i> | 199 |

| | |
|---|-----|
| Sinais de articulação – as ligaduras | 201 |
| <i>Ligaduras presentes nas sonatas</i> | 201 |
| <i>Dúvidas e omissões</i> | 203 |
| <i>As ligaduras nas transcrições</i> | 205 |
| Síntese | 211 |
| Capítulo IX – Transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para Guitarra: | |
| abordagens e inferências interpretativas | 213 |
| Uma perspectiva <i>idiomática</i> e harmónica | 213 |
| Inferências interpretativas dos processos usados | 224 |
| <i>Adição (e alteração) de notas</i> | 224 |
| <i>Harmonia implícita</i> | 224 |
| <i>Pontuação</i> | 227 |
| <i>Ligaduras</i> | 229 |
| <i>Sonoridade</i> | 230 |
| <i>O carácter das obras e o discurso musical</i> | 232 |
| <i>Modificação dos valores rítmicos</i> | 236 |
| <i>Opções de dedilhação</i> | 241 |
| Síntese | 249 |
| Considerações Finais | 250 |
| 3ª PARTE | |
| Para uma Interpretação das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 de Bach na Guitarra | |
| Introdução | 255 |
| Capítulo X – Do conhecimento histórico à abordagem interpretativa proposta | 256 |
| Da história das práticas interpretativas | 256 |
| Uma perspectiva <i>melódica</i> | 265 |
| Sonoridade | 271 |
| Tonalidades | 274 |
| Síntese | 277 |
| Capítulo XI – O encadeamento das notas | 278 |
| O grau de separação entre as notas | 278 |
| O grau conjunto | 282 |
| O ligado | 287 |
| O grau disjunto | 290 |
| Síntese | 295 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo XII – A pronúncia das notas | 296 |
| Distinção expressiva de notas e grupos de notas | 296 |
| Inferências interpretativas da articulação como <i>pronúncia</i> | 301 |
| Abordagens na guitarra | 305 |
| <i>O uso do silêncio de articulação na distinção de notas e grupos de notas</i> | 305 |
| <i>A dedilhação de mão direita na individualização das notas</i> | 310 |
| <i>Padrões de dedilhação para motivos idênticos</i> | 313 |
| <i>O compasso, a métrica e a articulação</i> | 318 |
| <i>Flexibilidade rítmica</i> | 323 |
| Síntese | 329 |
| Capítulo XIII – A ligadura | 330 |
| Interpretação da ligadura e recursos usados | 330 |
| <i>Ligeiro acréscimo de duração da primeira nota e flexibilidade rítmica</i> | 330 |
| <i>A distinção entre os grupos de notas com e sem ligadura</i> | 332 |
| <i>A adição de ligaduras</i> | 333 |
| <i>O ataque da nota e escolhas de mão direita</i> | 335 |
| <i>O prolongamento das notas com ligadura</i> | 337 |
| Inferências interpretativas da ligadura | 340 |
| <i>Ligaduras que realçam um padrão rítmico e reforçam a pulsação</i> | 340 |
| <i>Ligaduras de duas notas</i> | 341 |
| <i>Ligaduras de quatro notas</i> | 348 |
| <i>Ligaduras de três notas</i> | 350 |
| <i>Outras inferências rítmicas e expressivas</i> | 358 |
| <i>Ligaduras que partem de partes fracas do tempo</i> | 359 |
| <i>Ligaduras longas</i> | 364 |
| Síntese | 371 |
| Considerações Finais | 372 |
| Conclusão | 375 |
| Referências | |
| Referências Bibliográficas | 381 |
| Partituras | 394 |
| Manuscritos | 396 |
| Referências Discográficas | 397 |
| Referências Videográficas | 401 |
| Anexo [CD] | |

Índice de Figuras

Capítulo I

| | |
|--|----|
| Figura I-1 – Disposição das sonatas e das partitas na obra <i>Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato</i> e respectivos andamentos. | 13 |
| Figura I-2 – <i>Allegro</i> BWV 1003, autógrafo: c. 3/27, c. 1/25, c. 5/29. | 13 |
| Figura I-3 – <i>Allegro</i> BWV 1003, autógrafo e cópia de Anna Magdalena Bach: c. 56-58. | 14 |

Capítulo IV

| | |
|---|----|
| Figura IV-1 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima: c. 3-4. | 63 |
| Figura IV-2 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: 1º t. do c. 15. | 63 |
| Figura IV-3 – Fuga BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 214-216. | 63 |
| Figura IV-4 – Fuga BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 7-10. | 64 |
| Figura IV-5 – Fuga BWV 1000: c. 9-12 (transcrição de Koonce). | 64 |
| Figura IV-6 – Fuga BWV 1001, transcrição de Yamashita (c. 91-92) e Fuga BWV 539 (c. 93-94). | 64 |
| Figura IV-7 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita: c. 35-40. | 65 |
| Figura IV-8 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita: c. 18. | 65 |
| Figura IV-9 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita: c. 39-44. | 65 |
| Figura IV-10 – <i>Grave</i> BWV 1001 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley: c. 3-4. | 65 |
| Figura IV-11 – Fuga BWV 964 e transcrição de Burley: c. 120-122. | 66 |
| Figura IV-12 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Burley: c. 18. | 66 |
| Figura IV-13 – Fuga BWV 1001, transcrição de Barrueco: c. 42-44 e 46. | 67 |
| Figura IV-14 – Fuga BWV 1000: c. 47-48. | 67 |
| Figura IV-15 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Barrueco: c. 91-95. | 67 |
| Figura IV-16 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 7-8. | 67 |
| Figura IV-17 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco: c. 7. | 68 |
| Figura IV-18 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco: c. 88-90. | 68 |
| Figura IV-19 – Fuga BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 7-8. | 68 |
| Figura IV-20 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 122-125. | 68 |
| Figura IV-21 – Fuga BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 42-43. | 69 |
| Figura IV-22 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 37-42. | 69 |
| Figura IV-23 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 3 e 5. | 69 |
| Figura IV-24 – Fuga BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 122-124. | 69 |
| Figura IV-25 – Fuga BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 68-70. | 70 |
| Figura IV-26 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 40-42. | 70 |
| Figura IV-27 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 13. | 70 |
| Figura IV-28 – Fuga BWV 1005, transcrição de Despalj: c. 261-264. | 70 |
| Figura IV-29 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 1-2. | 71 |
| Figura IV-30 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Despalj: c. 84-86. | 71 |
| Figura IV-31 – Fuga BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 45-46. | 71 |
| Figura IV-32 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Despalj: c. 3-4. | 71 |
| Figura IV-33 – Fuga BWV 1003 (autógrafo), Fuga BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 121-123. | 72 |
| Figura IV-34 – Fuga BWV 1003 (autógrafo), Fuga BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 123-124. | 72 |
| Figura IV-35 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 7-8. | 73 |
| Figura IV-36 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Alves: c. 35-40. | 73 |
| Figura IV-37 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Alves: c. 17-18. | 73 |
| Figura IV-38 – <i>Allegro assai</i> , transcrição de Alves: c. 1-3. | 74 |
| Figura IV-39 – Fuga BWV 1001, autógrafo (c. 67), Fuga BWV 1000 (c. 69), Fuga BWV 539 (c. 69) e transcrição de Costa (c. 67). | 74 |
| Figura IV-40 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 37-42. | 74 |
| Figura IV-41 – <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 14. | 75 |
| Figura IV-42 – Fuga BWV 964 e transcrição de Costa: c. 119-120 e c. 123-124. | 75 |
| Figura IV-43 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 24. | 75 |
| Figura IV-44 – Fuga BWV 1005, transcrição de Costa: c.168-175. | 75 |
| Figura IV-45 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Costa: c. 82-84. | 75 |
| Figura IV-46 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 12. | 76 |
| Figura IV-47 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 12 (1º-3º t.). | 76 |

| | |
|---|----|
| Figura IV-48 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 6-7. | 77 |
| Figura IV-49 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 18. | 77 |
| Figura IV-50 – <i>Adagio</i> BWV 1001, c. 9: transcrição de Sadanowsky (1984). | 77 |
| Figura IV-51 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 1-2. | 77 |
| Figura IV-52 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Yamashita: c. 43-44. | 78 |
| Figura IV-53 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley: c. 20. | 78 |
| Figura IV-54 – <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 122. | 78 |
| Figura IV-55 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 24. | 79 |
| Figura IV-56 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 18 (1 ^ª -2 ^ª t.). | 79 |
| Figura IV-57 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 11. | 79 |
| Figura IV-58 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 14 (1 ^ª -2 ^ª t.). | 80 |
| Figura IV-59 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 36. | 80 |
| Figura IV-60 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 198-199. | 80 |
| Figura IV-61 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 8. | 80 |
| Figura IV-62 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 93-94), <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 95-96), <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 95-96) e transcrição de Despalj. | 81 |
| Figura IV-63 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Despalj: c. 22. | 81 |
| Figura IV-64 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 87-88 e 90. | 81 |
| Figura IV-65 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 24-25. | 81 |
| Figura IV-66 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 19-22. | 82 |
| Figura IV-67 – <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Alves: c. 7. | 82 |
| Figura IV-68 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 7-8 e c. 8 (4 ^ª t.). | 83 |
| Figura IV-69 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 88-90. | 83 |
| Figura IV-70 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 201-202. | 83 |
| Figura IV-71 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c.4-5. | 83 |
| Figura IV-72 – <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Costa: c. 20-21. | 84 |
| Figura IV-73 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 6. | 84 |
| Figura IV-74 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 10. | 85 |
| Figura IV-75 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 62. | 85 |
| Figura IV-76 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 14-15. | 85 |
| Figura IV-77 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley: c. 8. | 85 |
| Figura IV-78 – <i>Allegro</i> BWV 1001 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Burley: c. 3. | 85 |
| Figura IV-79 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 3 (3 ^ª -4 ^ª t.). | 86 |
| Figura IV-80 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 19. | 86 |
| Figura IV-81 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 23-24. | 86 |
| Figura IV-82 – <i>Fuga</i> BWV 539: c. 24-25. | 86 |
| Figura IV-83 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 17. | 86 |
| Figura IV-84 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 5-6. | 87 |
| Figura IV-85 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 42. | 87 |
| Figura IV-86 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 132-133. | 87 |
| Figura IV-87 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 18. | 87 |
| Figura IV-88 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Alves: c. 6. | 88 |
| Figura IV-89 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Alves (2012): c. 3. | 88 |
| Figura IV-90 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 7. | 88 |
| Figura IV-91 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 15. | 88 |
| Figura IV-92 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 14. | 88 |
| Figura IV-93 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 11 (1 ^ª -3 ^ª t.). | 89 |
| Figura IV-94 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 283-285. | 89 |
| Figura IV-95 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Costa, c. 58. | 89 |
| Figura IV-96 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Costa: c. 5. | 89 |
| Figura IV-97 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Costa: c. 45-46. | 89 |
| Figura IV-98 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 3. | 90 |
| Figura IV-99 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 12-13. | 90 |
| Figura IV-100 – <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 15. | 90 |
| Figura IV-101 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 53. | 90 |
| Figura IV-102 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 7. | 90 |
| Figura IV-103 – Carlos Barbosa-Lima (1974). | 91 |
| Figura IV-104 – Michel Sadanowsky (1984). | 92 |
| Figura IV-105 – Kazuhito Yamashita (1990). | 92 |
| Figura IV-106 – Raymond Burley (1997). | 93 |

| | |
|---|--------|
| Figura IV-107 – Manuel Barrueco (1998). | 93/94 |
| Figura IV-108 – Javier Calderón (1999). | 94 |
| Figura IV-109 – Tadashi Sasaki (2000). | 95 |
| Figura IV-110 – Walter Despalj (2005). | 96/97 |
| Figura IV-111 – Richard Sayage (2007). | 97/98 |
| Figura IV-112 – Júlio Alves (2012). | 98 |
| Figura IV-113 – Gustavo Costa (2012). | 99/100 |

Capítulo V

| | |
|---|-----|
| Figura V-1 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 64-69. | 102 |
| Figura V-2 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 6 e c. 14. | 102 |
| Figura V-3 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 48-51. | 103 |
| Figura V-4 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 35-37. | 103 |
| Figura V-5 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 21 (3º-4º t.). | 103 |
| Figura V-6 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 42-44. | 103 |
| Figura V-7 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 149-152. <i>Fuga</i> BWV 964: c. 149. | 104 |
| Figura V-8 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 15-16. | 104 |
| Figura V-9 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 49-51. | 104 |
| Figura V-10 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Sasaki (2000): c. 1-2. | 104 |
| Figura V-11 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 37-41. | 104 |
| Figura V-12 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 88-91. | 104 |
| Figura V-13 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 1-2. | 105 |
| Figura V-14 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Despalj: c. 8 (3º-4º t.)-9. | 105 |
| Figura V-15 – <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 179-181. | 105 |
| Figura V-16 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 185-186. | 105 |
| Figura V-17 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Despalj: c. 1-2. | 105 |
| Figura V-18 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 13. | 106 |
| Figura V-19 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 19. | 106 |
| Figura V-20 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 8 (3º-4º t.). | 106 |
| Figura V-21 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 15. | 106 |
| Figura V-22 – <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Gianninoto (2006): c. 197-199. | 106 |
| Figura V-23 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 107-112. | 107 |
| Figura V-24 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 9-10. | 107 |
| Figura V-25 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco (1998): c. 11-12. | 107 |
| Figura V-26 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 70-75. | 107 |
| Figura V-27 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 10-12. | 107 |
| Figura V-28 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Korhonen (2011): c. 47-49. | 107 |
| Figura V-29 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Alves (2012): c. 25-27. | 107 |
| Figura V-30 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 42-45. | 108 |
| Figura V-31 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Korhonen: c. 37-38. | 108 |
| Figura V-32 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 7-8. | 108 |
| Figura V-33 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 5-6. | 108 |
| Figura V-34 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 22-24. | 108 |
| Figura V-35 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 121-126. | 109 |
| Figura V-36 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 40-42. | 109 |
| Figura V-37 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 20-21. | 109 |
| Figura V-38 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 180-182. | 109 |
| Figura IV-39 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 168-170. | 109 |
| Figura V-40 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 22-23. | 110 |
| Figura V-41 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 157-159. | 110 |
| Figura V-42 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 197-200. | 110 |
| Figura V-43 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 14. | 110 |
| Figura V-44 – <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Costa: c. 3 e c. 6. | 110 |
| Figura V-45 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 89 e 124. | 111 |
| Figura V-46 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 49-51. | 112 |
| Figura V-47 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 67-69. | 112 |
| Figura V-48 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 40-41. | 112 |
| Figura V-49 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 67-72. | 112 |
| Figura V-50 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 21-25. | 112 |

| | |
|--|-----|
| Figura V-51 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): c. 40-41. | 112 |
| Figura V-52 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 267-269. | 112 |
| Figura V-53 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen: c. 1-12. | 113 |
| Figura V-54 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczy: c. 4-5 e 17. | 113 |
| Figura V-55 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczy: c. 9. | 113 |
| Figura V-56 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczy: c. 251-262. | 114 |
| Figura V-57 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 20-23. | 114 |
| Figura V-58 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Korhonen (2011): c. 19-30. | 115 |
| Figura V-59 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 5 (1º t.) e 17. | 115 |
| Figura V-60 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 103-104. | 115 |
| Figura V-61 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 125-127. | 115 |
| Figura V-62 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Mosóczy (1978): c. 18-19. | 116 |
| Figura V-63 – <i>Fuga</i> BWV 1001: transcrição de Calderón (1999): c. 42. | 116 |
| Figura V-64 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 158. | 116 |
| Figura V-65 – Transcrição de Costa (2012): <i>Adagio</i> BWV 1005, c. 24, e <i>Fuga</i> BWV 1005, c. 11 e 15. | 116 |
| Figura V-66 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Mosóczy (1978): c. 18-29. | 117 |
| Figura V-67 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 16-30. | 117 |
| Figura V-68 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Sasaki (2000): c. 22-24. | 117 |
| Figura V-69 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Gianninoto (2006): c. 26-30. | 118 |
| Figura V-70 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 237 e 243. | 118 |

Capítulo VI

| | |
|--|-----|
| Figura VI-1 – <i>Fuga</i> BWV 1000 para alaúde (c. 86-87) e transcrição de Sadanowsky (c. 84-85). | 119 |
| Figura VI-2 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 15. | 120 |
| Figura VI-3 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 88-91. | 120 |
| Figura VI-4 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 17. | 120 |
| Figura VI-5 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 89-91. | 120 |
| Figura VI-6 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 3-5. | 120 |
| Figura VI-7 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 67-68. | 120 |
| Figura VI-8 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 1. | 121 |
| Figura VI-9 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 23. | 121 |
| Figura VI-10 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 188-189. | 121 |
| Figura VI-11 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 223-224. | 121 |
| Figura VI-12 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 71-72. | 121 |
| Figura VI-13 – <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Alves (2012): c. 27-28. | 122 |
| Figura VI-14 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 30. | 122 |
| Figura VI-15 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 14. | 122 |
| Figura VI-16 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 25-28. | 122 |
| Figura VI-17 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 183-184. | 122 |
| Figura VI-18 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 37. | 122 |
| Figura VI-19 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 13-14. | 123 |
| Figura VI-20 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 65. | 123 |
| Figura VI-21 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 48-50. | 123 |
| Figura VI-22 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 1. | 123 |
| Figura VI-23 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 7. | 124 |
| Figura VI-24 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 16. | 124 |
| Figura VI-25 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 286-287. | 124 |
| Figura VI-26 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 192. | 124 |
| Figura VI-27 – <i>Andante</i> BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): c. 1-4. | 125 |
| Figura VI-28 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 21-22. | 125 |
| Figura VI-29 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 173. | 125 |
| Figura VI-30 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 71-72. | 125 |
| Figura VI-31 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo), BWV 1000 e transcrição de Yamashita (1990): c. 83. | 126 |
| Figura VI-32 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 107-108. | 126 |
| Figura VI-33 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 158-159 e 354. | 126 |
| Figura VI-34 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 52), <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 54) e transcrição de Calderón (1999, c. 52). | 126 |
| Figura VI-35 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 24. | 127 |
| Figura VI-36 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 1-3. | 127 |
| Figura VI-37 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 159 e 163. | 127 |

| | |
|--|-----|
| Figura VI-38 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 17. | 128 |
| Figura VI-39 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 163-164. | 128 |
| Figura VI-40 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 1003 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 224. | 128 |
| Figura VI-41 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 71), <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 73), <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 73) e transcrição de Barrueco (1998, c. 71). | 129 |
| Figura VI-42 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 47-49. | 129 |
| Figura VI-43 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 968 e transcrição de Gianninoto (2006): c. 5. | 129 |
| Figura VI-44 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Sayage (2007): c. 18. | 129 |
| Figura VI-45 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 25-29. | 130 |
| Figura VI-46 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 7 (1ª-3ª t.). | 130 |
| Figura VI-47 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 6. | 130 |
| Figura VI-48 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 18. | 130 |
| Figura VI-49 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 17 (4ª t.) e c. 21 (3ª-4ª t.). | 131 |
| Figura VI-50 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 179-181. | 131 |
| Figura VI-51 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 21-22. | 131 |
| Figura VI-52 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 13. | 131 |
| Figura VI-53 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 168-170. | 131 |
| Figura VI-54 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 66-67), <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 67-68), transcrição de Despalj (2005, c. 66-67) e transcrição de Costa (2012, c. 66-67). | 132 |
| Figura VI-55 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Adagio</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 1 (4ª t.) e 2 (4ª t.). | 133 |
| Figura VI-56 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Allegro</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 53. | 133 |
| Figura VI-57 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 10 (1ª t.). | 133 |
| Figura VI-58 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 25. | 133 |
| Figura VI-59 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 21. | 133 |
| Figura VI-60 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 21-22), <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 22-23) e transcrição de Despalj (2005, c. 21-22). | 134 |
| Figura VI-61 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 51. | 134 |
| Figura VI-62 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 17. | 134 |
| Figura VI-63 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 12. | 135 |
| Figura VI-64 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 218-219. | 135 |
| Figura VI-65 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 12. | 135 |
| Figura VI-66 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 37-38. | 135 |
| Figura VI-67 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 38-39. | 136 |
| Figura VI-68 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 39. | 136 |
| Figura VI-69 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 38. | 136 |
| Figura VI-70 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964, transcrição de Barbosa-Lima (1974) e transcrição de Barrueco (1998): c. 13. | 136 |
| Figura VI-71 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 21 (1ª-3ª t.). | 137 |
| Figura VI-72 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 230. | 137 |
| Figura VI-73 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco (1998): c. 286. | 137 |
| Figura VI-74 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 41 e c. 157. | 137 |
| Figura VI-75 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 5-6. | 138 |
| Figura VI-76 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 7. | 138 |
| Figura VI-77 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 45. | 138 |
| Figura VI-78 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 13. | 138 |
| Figura VI-79 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 11. | 138 |
| Figura VI-80 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 239-240. | 139 |
| Figura VI-81 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 217-219. | 139 |
| Figura VI-82 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 18. | 139 |
| Figura VI-83 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 278. | 139 |
| Figura VI-84 – <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), BWV 968 e transcrição de Mosóczi (1978): c. 33. | 139 |
| Figura VI-85 – <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Gianninoto (2006): c. 144 e c. 236. | 140 |
| Figura VI-86 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), <i>Fuga</i> BWV 964 e transcrição de Korhonen (2011): c. 198. <i>Fuga</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 239. | 140 |

Capítulo VII

| | |
|---|-----|
| Figura VII-1 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Alves (2012): c. 13-14. | 144 |
| Figura VII-2 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi: c. 47-52. | 144 |
| Figura VII-3 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Mosóczi: c. 5-6. | 144 |
| Figura VII-4 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 49-51. | 144 |
| Figura VII-5 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 1-18. | 145 |
| Figura VII-6 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 1-5. | 145 |

| | |
|---|-----|
| Figura VII-7 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 11-15. | 145 |
| Figura VII-8 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 129-130. | 146 |
| Figura VII-9 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 16-17. | 146 |
| Figura VII-10 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 7. | 147 |
| Figura VII-11 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 1. | 147 |
| Figura VII-12 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 3-4. | 147 |
| Figura VII-13 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 20-21. | 148 |
| Figura VII-14 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Alves: c. 5-6. | 148 |
| Figura VII-15 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 1-3. | 148 |
| Figura VII-16 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Alves: c. 11-12. | 148 |
| Figura VII-17 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 1-4. | 148 |
| Figura VII-18 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 173. | 149 |
| Figura VII-19 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 29-31. | 149 |
| Figura VII-20 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Alves: c. 3-4. | 149 |
| Figura VII-21 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 184-187. | 150 |
| Figura VII-22 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 12-13. | 150 |
| Figura VII-23 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 64-66. | 150 |
| Figura VII-24 – Transcrição de Burley (1997): <i>Grave</i> BWV 1003, c. 5 (3 ^a -4 ^a t.), e <i>Fuga</i> BWV 1003, c. 286-287. | 150 |
| Figura VII-25 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 80-83. | 151 |
| Figura VII-26 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 37-39. | 151 |
| Figura VII-27 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 1-2 e c. 36. | 151 |
| Figura VII-28 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 21-22. | 151 |
| Figura VII-29 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 7-12. | 152 |
| Figura VII-30 – Transcrição de Alves: <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 42, e <i>Allegro assai</i> BWV 1005, c. 41-42. | 152 |
| Figura VII-31 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 13. | 153 |
| Figura VII-32 – <i>Adagio</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 12. | 153 |
| Figura VII-33 – Transcrição de Barrueco (1998): <i>Adagio</i> BWV 1001, c. 9 (1 ^a -3 ^a t.), e <i>Presto</i> BWV 1005, c. 101-102. | 153 |
| Figura VII-34 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 10 (1 ^a -2 ^a t.) e c. 18 (1 ^a -2 ^a t.). | 153 |
| Figura VII-35 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 43-44. | 153 |
| Figura VII-36 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 1 (1 ^a -3 ^a t.). | 153 |
| Figura VII-37 – Transcrição de Costa (2012): <i>Siciliana</i> BWV 1001, c. 7 (3 ^a -4 ^a t.), e <i>Presto</i> BWV 1001, c. 63 e 94. | 154 |
| Figura VII-38 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 119-120; <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 99. | 154 |
| Figura VII-39 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 194-195. | 155 |
| Figura VII-40 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Mosóczi (1978): c. 39. | 155 |
| Figura VII-41 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 6-9. | 155 |
| Figura VII-42 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 247-250. | 155 |
| Figura VII-43 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 25-28. | 156 |
| Figura VII-44 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 2 e 44. | 156 |
| Figura VII-45 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 71-72. | 156 |
| Figura VII-46 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 105-110. | 156 |
| Figura VII-47 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 98-100. | 156 |
| Figura VII-48 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 1 e 43. | 157 |
| Figura VII-49 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 5, 7, 47, 49. | 157 |
| Figura VII-50 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 111-112. | 157 |
| Figura VII-51 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 1-2. | 158 |
| Figura VII-52 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 25-30. | 158 |
| Figura VII-53 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 1-3. | 158 |
| Figura VII-54 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 38-39. | 158 |
| Figura VII-55 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 1-3. | 158 |
| Figura VII-56 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 99. | 159 |
| Figura VII-57 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 5 e 51. | 159 |
| Figura VII-58 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Gianninoto (2006): c. 5-7 e 47-49. | 159 |
| Figura VII-59 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 240-241. | 159 |
| Figura VII-60 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Costa (2012): c. 1 e 25. | 160 |
| Figura VII-61 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 45-46 e c. 53-54. | 160 |
| Figura VII-62 – <i>Fuga</i> BWV 1003: transcrição de Burley (1997, c. 45 e 49) e transcrição de Costa (2012, c. 45). | 161 |
| Figura VII-63 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 32-34. | 162 |
| Figura VII-64 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 14. | 162 |
| Figura VII-65 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 25-28. | 162 |

| | |
|---|-----|
| Figura VII-66 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 193-195. | 162 |
| Figura VII-67 – <i>Grave</i> BWV 1003, autógrafo e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 22. | 163 |
| Figura VII-68 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 39-42. | 163 |
| Figura VII-69 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 9. | 164 |
| Figura VII-70 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 4. | 164 |
| Figura VII-71 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 3. | 164 |
| Figura VII-72 – <i>Presto</i> BWV 1002, transcrição de Barrueco (1998): c. 37-41. | 164 |
| Figura VII-73 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c.18 (2 ^a -4 ^a t.). | 164 |
| Figura VII-74 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c.51. | 164 |
| Figura VII-75 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 9. | 165 |
| Figura VII-76 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 70-73. | 165 |
| Figura VII-77 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo), transcrição de Sayage (2007) e transcrição de Yamashita (1990): c. 25-28. | 165 |
| Figura VII-78 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo, c. 187-188) e transcrição de Barbosa-Lima (1974, c.187). | 165 |
| Figura VII-79 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 6. | 166 |
| Figura VII-80 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Yamashita (1999): c. 5. | 166 |
| Figura VII-81 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 13-16. | 166 |
| Figura VII-82 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 42-43. | 166 |
| Figura VII-83 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 19. | 166 |
| Figura VII-84 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 39. | 167 |
| Figura VII-85 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 214-217. | 167 |
| Figura VII-86 – <i>Adagio</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 46-47. | 167 |
| Figura VII-87 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 5-6. | 167 |
| Figura VII-88 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 97-99. | 167 |
| Figura VII-89 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 192-196. | 168 |
| Figura VII-90 – <i>Adagio</i> BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 15 (1 ^a -3 ^a t.) e 21 (3 ^a -4 ^a t.). | 168 |
| Figura VII-91 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen: c. 3-4. | 169 |
| Figura VII-92 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Korhonen: c. 56-57. | 169 |
| Figura VII-93 – <i>Siciliana</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 4. | 170 |
| Figura VII-94 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 14. | 170 |
| Figura VII-95 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 12-16. | 170 |
| Figura VII-96 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 2. | 171 |
| Figura VII-97 – Transcrição de Gianninoto (2006): <i>Presto</i> BWV 1001, c. 111 e <i>Grave</i> BWV 1003, c. 6. | 171 |
| Figura VII-98 – Transcrição de Alves: <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 55 (1 ^a -3 ^a t.), e <i>Allegro assai</i> BWV 1005, c. 1-2. | 173 |
| Figura VII-99 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Alves: c. 105-107. | 173 |
| Figura VII-100 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Alves: c. 1-2. | 173 |
| Figura VII-101 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Alves: c. 35-40. | 174 |
| Figura VII-102 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Alves: c. 45-46. | 174 |
| Figura VII-103 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Alves: c. 3 e 14. | 174 |
| Figura VII-104 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Costa: c. 1-2. | 175 |
| Figura VII-105 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Costa: c. 5. | 176 |
| Figura VII-106 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Costa: c. 1-2. | 176 |
| Figura VII-107 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 1-3. | 177 |
| Figura VII-108 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 25. | 177 |
| Figura VII-109 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007) e transcrição de Costa (2012): c. 25. | 177 |
| Figura VII-110 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 40-41. | 178 |
| Figura VII-111 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c.88-91. | 178 |
| Figura VII-112 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Gianninoto (2006): c. 44-45. | 178 |
| Figura VII-113 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 71-72. | 178 |
| Figura VII-114 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Costa (2012): c. 5. | 178 |
| Figura VII-115 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 206-208. | 179 |
| Figura VII-116 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Despalj: c. 3-4. | 179 |
| Figura VII-117 – <i>Siciliana</i> BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 1 (1 ^a -2 ^a t.) e 3. | 180 |
| Figura VII-118 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 1-3. | 180 |
| Figura VII-119 – <i>Adagio</i> BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 11-2. | 180 |
| Figura VII-120 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 11 (3-4 ^a t.). | 180 |
| Figura VII-121 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Korhonen (2011): c. 56. | 181 |
| Figura VII-122 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 148-149. | 181 |
| Figura VII-123 – <i>Andante</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974) e transcrição de Sasaki (2000): c. 13. | 181 |
| Figura VII-124 – <i>Andante</i> BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 4. | 181 |

| | |
|---|-----|
| Figura VII-125 – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 1-3. | 182 |
| Figura VII-126 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Gianninoto (2006): c. 5 e 25. | 182 |

Capítulo VIII

| | |
|---|-----|
| Figura VIII-1 – Enumeração das transcrições e das respectivas obras originais. | 183 |
| Figura VIII-2 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 30-32) e <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 32-34). | 186 |
| Figura VIII-3 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 22-23) e <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 23-24). | 187 |
| Figura VIII-4 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 47-50) e <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 49-52). | 187 |
| Figura VIII-5 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 34-37) e <i>Fuga</i> BWV 539 (c. 36-39). | 187 |
| Figura VIII-6 – <i>Grave</i> BWV 1003 e <i>Adagio</i> BWV 964: c. 11. | 188 |
| Figura VIII-7 – <i>Grave</i> BWV 1003 e <i>Adagio</i> BWV 964: c. 8 (1ª-2ª t.) e c. 14 (3ª t.). | 188 |
| Figura VIII-8 – <i>Fuga</i> BWV 1003 e <i>Fuga</i> BWV 964: c. 1-6. | 189 |
| Figura VIII-9 – <i>Fuga</i> BWV 1003 e <i>Fuga</i> BWV 964: c. 81-88. | 189 |
| Figura VIII-10 – <i>Fuga</i> BWV 1003 e <i>Fuga</i> BWV 964: c. 111. | 189 |
| Figura VIII-11 – <i>Andante</i> BWV 1003 e <i>Andante</i> BWV 964: c. 5-8. | 190 |
| Figura VIII-12 – <i>Andante</i> BWV 1003 e <i>Andante</i> BWV 964: c. 21-23. | 190 |
| Figura VIII-13 – <i>Adagio</i> BWV 1005 e <i>Adagio</i> BWV 968: c. 1-6. | 190 |
| Figura VIII-14 – Excerto da tablatura da <i>Fuga</i> BWV 1000 para alaúde (c. 1-4), por Johann Christian Weyrauch. | 191 |
| Figura VIII-15 – <i>Fuga</i> BWV 1000: c. 9-10 (transcrição de Koonce, 1989). | 192 |
| Figura VIII-16 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 93-94) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 95-96). | 192 |
| Figura VIII-17 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 31) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 33). | 192 |
| Figura VIII-18 – <i>Fuga</i> BWV 1001, c. 57-58, e <i>Fuga</i> BWV 1000, c. 59-60. | 192 |
| Figura VIII-19 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 66) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 68). | 192 |
| Figura VIII-20 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 40) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 42). | 192 |
| Figura VIII-21 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 35) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 37). | 193 |
| Figura VIII-22 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (c. 15-16) e <i>Fuga</i> BWV 1000 (c. 17-18). | 193 |
| Figura VIII-23 – <i>Fuga</i> BWV 1000: c. 24. | 193 |
| Figura VIII-24 – <i>Prélude</i> BWV 1011 (manuscrito de Anna Magdalena Bach) e <i>Prélude</i> BWV 995 (autógrafo): c. 130-138. | 194 |
| Figura VIII-25 – <i>Sarabande</i> BWV 1011 e <i>Sarabande</i> BWV 965: c. 1-7. | 194 |
| Figura VIII-26 – <i>Gigue</i> BWV 1011 e <i>Gigue</i> BWV 995: compassos finais. | 194 |
| Figura VIII-27 – <i>Prélude</i> BWV 1011 e <i>Prélude</i> BWV 995: c. 84-89. | 195 |
| Figura VIII-28 – <i>Allemande</i> (“Courante”) BWV 1011 e <i>Allemande</i> BWV 995: c. 1-2. | 195 |
| Figura VIII-29 – <i>Prélude</i> BWV 1006 e <i>Prélude</i> 1006a: c. 1-3. | 195 |
| Figura VIII-30 – <i>Prélude</i> BWV 1006a: c. 126-128. | 195 |
| Figura VIII-31 – <i>Prélude</i> BWV 1006a: c. 93-95. | 196 |
| Figura VIII-32 – <i>Gavotte en Rondeaux</i> BWV 1006 e <i>Gavotte en Rondeaux</i> BWV 1006a: c. 77-79. | 196 |
| Figura VIII-33 – <i>Minuet</i> II BWV 1006 e <i>Minuet</i> II BWV 1006a: c. 26-28. | 196 |
| Figura VIII-34 – <i>Bourrée</i> BWV 1006 e <i>Bourrée</i> BWV 1006a: c. 31-33. | 196 |
| Figura VIII-35 – <i>Gigue</i> BWV 1006 e <i>Gigue</i> BWV 1006a: c. 12-14. | 196 |
| Figura VIII-36 – <i>Loure</i> BWV 1006 e <i>Loure</i> BWV 1006a: c. 14-15. | 197 |
| Figura VIII-37 – <i>Prélude</i> BWV 1006 e <i>Prélude</i> BWV 1006a: c. 99. | 197 |
| Figura VIII-38 – <i>Gavotte en Rondeaux</i> BWV 1006 e <i>Gavotte en Rondeaux</i> BWV 1006a: c. 82-85. | 197 |
| Figura VIII-39 – <i>Gigue</i> BWV 1006 e <i>Gigue</i> BWV 1006a: c. 32. | 197 |
| Figura VIII-40 – <i>Fuga</i> BWV 1003 e <i>Fuga</i> BWV 964: c. 117-118. | 198 |
| Figura VIII-41 – <i>Allegro</i> BWV 968: c. 1-3. | 198 |
| Figura VIII-42 – <i>Adagio</i> BWV 964 (c. 5-6) e <i>Andante</i> BWV 964 (c. 9). | 199 |
| Figura VIII-43 – <i>Allegro</i> BWV 964: c. 13-14. | 199 |
| Figura VIII-44 – <i>Adagio</i> BWV 968: c. 39-42. | 199 |
| Figura VIII-45 – <i>Prélude</i> (“très vite”) BWV 1011 e <i>Prélude</i> BWV 995: c. 51-58. | 200 |
| Figura VIII-46 – <i>Prélude</i> BWV 1006 e BWV <i>Prélude</i> 1006a: c. 43-46. | 200 |
| Figura VIII-47 – <i>Minuet</i> I BWV 1006 e <i>Minuet</i> I BWV 1006a: c. 19-20. | 200 |
| Figura VIII-48 – <i>Minuet</i> II BWV 1006a: c. 17-22. | 200 |
| Figura VIII-49 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 48-56. | 202 |
| Figura VIII-50 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 101-104. | 204 |
| Figura VIII-51 – <i>Fuga</i> BWV 1003, c. 15: autógrafo e <i>urtext</i> | 204 |
| Figura VIII-52 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 73-75. | 204 |
| Figura VIII-53 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 10. | 204 |
| Figura VIII-54 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 5 e 15. | 205 |
| Figura VIII-55 – <i>Adagio</i> BWV 1005: c. 1-4. | 205 |

| | |
|--|-----|
| Figura VIII-56 – <i>Grave</i> BWV 1003 e <i>Adagio</i> BWV 964 (manuscrito de Altnickol e Bach, 1894a): c. 13. | 206 |
| Figura VIII-57 – Fuga BWV 964 (Bach, 1894a): c. 65, 106-109 e 206. | 206 |
| Figura VIII-58 – <i>Andante</i> BWV 1003 (autógrafo) e <i>Andante</i> BWV 964 (manuscrito de Altnickol e Bach, 1894a): c. 24. | 206 |
| Figura VIII-59 – <i>Adagio</i> BWV 1005 e <i>Adagio</i> BWV 968 (manuscrito e Bach, 1894b): c.13-14. | 207 |
| Figura VIII-60 – Fuga BWV 1000: c.9-12. | 207 |
| Figura VIII-61 – Fuga BWV 1000: c.13-16. | 208 |
| Figura VIII-62 – Fuga BWV 1000: c.19. | 208 |
| Figura VIII-63 – Fuga BWV 1000: c.89-90 e 93. | 208 |
| Figura VIII-64 – <i>Prélude</i> BWV 1011 e <i>Prélude</i> BWV 995: c.1-2. | 208 |
| Figura VIII-65 – <i>Prélude</i> BWV 1011 e <i>Prélude</i> BWV 995: c. 8-9. | 209 |
| Figura VIII-66 – <i>Prélude</i> BWV 1011 e <i>Prélude</i> BWV 995: c. 221. | 209 |
| Figura VIII-67 – <i>Allemande</i> BWV 1011 e <i>Allemande</i> BWV 995: c. 34 e 36. | 209 |
| Figura VIII-68 – <i>Courante</i> BWV 1011 e <i>Courante</i> BWV 995: c. 21-22. | 209 |
| Figura VIII-69 – <i>Gavotte I</i> BWV 1011 e <i>Gavotte I</i> BWV 995: c. 31-33. | 209 |
| Figura VIII-70 – <i>Prélude</i> BWV 1006 e <i>Prélude</i> BWV 1006a: c. 102-103. | 210 |
| Figura VIII-71 – <i>Loure</i> BWV 1006 e <i>Loure</i> BWV 1006a: c. 4-6. | 210 |
| Figura VIII-72 – <i>Gavotte en rondeaux</i> BWV 1006 e <i>Gavotte en rondeaux</i> BWV 1006a: c. 10-13. | 210 |
| Figura VIII-73 – <i>Minuet I</i> BWV 1006 e <i>Minuet I</i> BWV 1006a: c. 29-31. | 210 |
| Figura VIII-74 – <i>Minuet II</i> BWV 1006 e <i>Minuet II</i> BWV 1006a: c. 28. | 210 |
| Figura VIII-75 – <i>Bourrée</i> BWV 1006 e <i>Bourrée</i> BWV 1006a: c. 5-9. | 210 |
| Figura VIII-76 – <i>Gigue</i> BWV 1006 e <i>Gigue</i> BWV 1006a: c. 18-19. | 210 |

Capítulo IX

| | |
|---|-----|
| Figura IX-1 – Fuga BWV 1001, transcrição de Tárrega (s.d.): c. 8-9. | 220 |
| Figura IX-2 – Fuga BWV 1001, transcrição de Tárrega (s.d.): c. 42. | 221 |
| Figura IX-3 – <i>Grave</i> BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 9. | 221 |
| Figura IX-4 – Fuga BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 48-51. | 221 |
| Figura IX-5 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 2. | 222 |
| Figura IX-6 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 31-36. | 222 |
| Figura IX-7 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 131-136. | 222 |
| Figura IX-8 – Fuga BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 350-354. | 222 |
| Figura IX-9 – Fuga BWV 1003 (autógrafo, c. 182-185) e transcrição de Costa (2012, c. 183). | 223 |
| Figura IX-10 – Fuga BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 226-227. | 223 |
| Figura IX-11 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Mosóczy (1978): c. 1-2. | 225 |
| Figura IX-12 – <i>Presto</i> BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 25-28. | 225 |
| Figura IX-13 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 97-102. | 226 |
| Figura IX-14 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 77-79. | 226 |
| Figura IX-15 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998) e <i>Allegro</i> BWV 964: c. 52-53. | 226 |
| Figura IX-16 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrições de Barrueco (1998) e Despalj (2005): c. 51-52. | 227 |
| Figura IX-17 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 33-40. | 228 |
| Figura IX-18 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo), transcrição de Yamashita (1990) e transcrição de Sayage (2007): c. 33-35. | 229 |
| Figura IX-19 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo), e transcrição de Sayage (2007): c. 1. | 229 |
| Figura IX-20 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 43-44. | 229 |
| Figura IX-21 – <i>Presto</i> BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Alves: c. 33-34. | 230 |
| Figura IX-22 – Fuga BWV 1003 (autógrafo): c. 40-45. | 231 |
| Figura IX-23 – <i>Andante</i> BWV 964 e transcrição de Barrueco (1998): c. 1-9. | 231 |
| Figura IX-24 – <i>Grave</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 4 (3º-4º t.). | 233 |
| Figura IX-25 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrições de Barbosa-Lima (1974) e Barrueco (1998): c. 56. | 234 |
| Figura IX-26 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 53; <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 4 e 99. | 234 |
| Figura IX-27 – <i>Allegro</i> BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 7. | 234 |
| Figura IX-28 – Fuga BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 46. | 235 |
| Figura IX-29 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 86-87. | 235 |
| Figura IX-30 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 51. | 235 |
| Figura IX-31 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 45-46; <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 6. | 236 |
| Figura IX-32 – <i>Largo</i> BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 2 (3º-4º t.) e 8 (3º-4º t.). | 237 |
| Figura IX-33 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 94-96. | 237 |
| Figura IX-34 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Sasaki (2000): c. 7. | 238 |
| Figura IX-35 – <i>Allegro</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 21. | 238 |
| Figura IX-36 – Fuga BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 45-47. | 238 |

| | |
|--|-----|
| Figura IX-37 – <i>Adagio</i> BWV 1001, transcrição de Sasaki (2000): c. 19. | 239 |
| Figura IX-38 – <i>Fuga</i> BWV 1001, transcrição de Calderón (1999, c. 27) e transcrição de Sadanowsky (1984, c. 57). | 240 |
| Figura IX-39 – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 18-23. | 241 |
| Figura IX-40 – <i>Largo</i> BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 1. | 246 |
| Figura IX-41 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo, c. 51) e <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo, c. 187-188). | 247 |
| Figura IX-42 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005 (autógrafo): c. 1-4. | 247 |
| Figura IX-43 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo): c. 69-73. | 247 |
| Figura IX-44 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 207-210. | 248 |

Capítulo X

| | |
|--|-----|
| Figura X-1 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 14. | 267 |
| Figura X-2 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 5. | 267 |
| Figura X-3 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c.13-14. | 267 |
| Figura X-4 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c.1-2. | 268 |
| Figura X-5 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 14-18. | 268 |
| Figura X-6 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 25-27. | 268 |
| Figura X-7 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 141-144. | 269 |
| Figura X-8 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 190-193. | 270 |
| Figura X-9 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 18-21 e 149-152. | 270 |
| Figura X-10 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 18-29. | 270 |
| Figura X-11 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 73-81. | 270 |
| Figura X-12 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 232-248. | 271 |
| Figura X-13 – <i>Andante</i> BWV 1003: c. 1-4. | 273 |
| Figura X-14 – <i>Andante</i> BWV 1003: c. 13. | 273 |
| Figura X-15 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 5-10. | 273 |
| Figura X-16 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 1-6. | 273 |
| Figura X-17 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 5. | 274 |
| Figura X-18 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo), c. 30-31, e BWV 1003 (autógrafo), c. 257-259. | 277 |
| Figura X-19 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo), c. 71-72, e BWV 1005 (autógrafo), c. 163-164. | 277 |
| Figura X-20 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo), c. 19-20 (1ª t.), e <i>Adagio</i> BWV 1005 (autógrafo), c. 46-47. | 277 |

Capítulo XI

| | |
|--|-----|
| Figura XI-1 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 8 e 175-176. | 279 |
| Figura XI-2 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 94-98. | 284 |
| Figura XI-3 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 101. | 284 |
| Figura XI-4 – <i>Andante</i> BWV 1003: c. 14. | 284 |
| Figura XI-5 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 37-41. | 284 |
| Figura XI-6 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 15-18. | 285 |
| Figura XI-7 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 79 e 83. | 285 |
| Figura XI-8 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 88-89. | 285 |
| Figura XI-9 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 3, 17, 27-28 e 42-43. | 286 |
| Figura XI-10 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 5 (1ª t.) e 9 (1ª-2ª t.). | 288 |
| Figura XI-11 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 94. | 288 |
| Figura XI-12 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 2 e 15 (3ª-4ª t.). | 289 |
| Figura XI-13 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 28. | 289 |
| Figura XI-14 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 54-55. | 289 |
| Figura XI-15 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 42-50. | 292 |
| Figura XI-16 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 9-11. | 292 |
| Figura XI-17 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 17-24. | 293 |
| Figura XI-18 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 67-69. | 293 |
| Figura XI-19 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 113-124. | 293 |
| Figura XI-20 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 25, 29-32 e 35. | 294 |
| Figura XI-21 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 179. | 294 |
| Figura XI-22 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 245-250. | 294 |

Capítulo XII

| | |
|--|-----|
| Figura XII-1 – <i>Fuga</i> BWV 1001, c. 7-11. | 306 |
| Figura XII-2 – <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 7-10. | 307 |
| Figura XII-3 – <i>Andante</i> BWV 1003, c. 18-19. | 307 |

| | |
|--|-----|
| Figura XII-4 – <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 37-39. | 308 |
| Figura XII-5 – <i>Grave</i> BWV 1003, c. 1-2. | 308 |
| Figura XII-6 – <i>Grave</i> BWV 1003, c. 21-23. | 308 |
| Figura XII-7-A – <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 1 e 25. | 309 |
| Figura XII-7-B – <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 1 e 25. | 309 |
| Figura XII-8 – <i>Allegro</i> BWV 1003, c. 52 (4º t.)-53. | 310 |
| Figura XII-9 – <i>Fuga</i> BWV 1005, c. 74. | 310 |
| Figura XII-10 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 48-50. | 311 |
| Figura XII-11 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 69-70. | 311 |
| Figura XII-12 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 2. | 311 |
| Figura XII-13 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 1-2. | 312 |
| Figura XII-14 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 1-8. | 312 |
| Figura XII-15 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 64. | 313 |
| Figura XII-16 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 1-3. | 314 |
| Figura XII-17 – <i>Fuga</i> BWV 1001: 42-44. | 315 |
| Figura XII-18 – <i>Fuga</i> BWV 1001: 66-68. | 315 |
| Figura XII-19 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 45-46 e 53-54. | 315 |
| Figura XII-20 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 84-86. | 316 |
| Figura XII-21 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 173 e 178. | 316 |
| Figura XII-22 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 21-22. | 316 |
| Figura XII-23 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 19-20. | 317 |
| Figura XII-24 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 84-86. | 317 |
| Figura XII-25 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 197-201. | 317 |
| Figura XII-26 – <i>Fuga</i> BWV 1003, c. 1-8: autógrafo e transcrição de Barbosa-Lima (1974). | 318 |
| Figura XII-27 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 18-23. | 319 |
| Figura XII-28 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 31-37. | 319 |
| Figura XII-29 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 185-186. | 319 |
| Figura XII-30 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 157-161 e 167. | 320 |
| Figura XII-31 – <i>Fuga</i> BWV 1003, c. 119-124. | 320 |
| Figura XII-32 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 17, 70-73 e 82-83. | 320 |
| Figura XII-33 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c. 126-128 e 169-171. | 321 |
| Figura XII-34 – <i>Fuga</i> BWV 1001 (autógrafo), c. 1, BWV 1003 (autógrafo), c. 1-3, e BWV 1005 (autógrafo), c. 1-4. | 321 |
| Figura XII-35 – <i>Fuga</i> BWV 1001: 1-2. | 322 |
| Figura XII-36 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c.20-22. | 322 |
| Figura XII-37 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 1-4. | 322 |
| Figura XII-38 – <i>Andante</i> BWV 1003: c. 1-2. | 324 |
| Figura XII-39 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 23-28. | 325 |
| Figura XII-40 – <i>Presto</i> BWV 1001: 35-40. | 325 |
| Figura XII-41 – <i>Adagio</i> BWV 1001 (autógrafo): c. 17. | 326 |
| Figura XII-42 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c.20-21. | 327 |
| Figura XII-43 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 39-41. | 327 |
| Figura XII-44 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 56-59. | 327 |
| Figura XII-45 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 109-111. | 327 |
| Figura XII-46 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 1-2. | 327 |
| Figura XII-47 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 9-11. | 327 |
| Figura XII-48 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 12 e 23-24. | 328 |
| Figura XII-49 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 52. | 328 |
| Figura XII-50 – <i>Adagio</i> BWV 1005: c. 27-29. | 328 |
| Figura XII-51 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 30-34. | 328 |
| Figura XII-52 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 121-125. | 328 |

Capítulo XIII

| | |
|--|-----|
| Figura XIII-1 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 16 (1º-2º t.). | 331 |
| Figura XIII-2 – <i>Presto</i> BWV 1001: c.11-16. | 333 |
| Figura XIII-3 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 23-29. | 333 |
| Figura XIII-4 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 13 e 15. | 334 |
| Figura XIII-5 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 206-208. | 334 |
| Figura XIII-6 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 1 e 21-22. | 335 |
| Figura XIII-7 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 5-8. | 335 |

| | |
|--|-----|
| Figura XIII-8 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 28, e <i>Adagio</i> BWV 1005: c. 46-47. | 336 |
| Figura XIII-9 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 1 (2º t.), 9 (1º-2º t.) e 13 (3º-4º t.). | 336 |
| Figura XIII-10 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c.1 (3º-4º t.), 6-7 e 10. | 338 |
| Figura XIII-11 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 1-2, 7, 13 (1º-2º t.) e 21. | 339 |
| Figura XIII-12 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 1-2 e 5. | 339 |
| Figura XIII-13 – <i>Fuga</i> BWV 1003 (autógrafo): c.46 e 191. | 340 |
| Figura XIII-14 – <i>Adagio</i> BWV 1005: c.1-3 e 15. | 342 |
| Figura XIII-15 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 3, 5-6, 11 e 18 (4º t.). | 343 |
| Figura XIII-16 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 16 (1º-2º t.) e <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 12-13. | 343 |
| Figura XIII-17 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 30-33 e 75-76. | 343 |
| Figura XIII-18 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 257-258. | 344 |
| Figura XIII-19 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 6 (1º-3º t.). | 344 |
| Figura XIII-20 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 13 (3º-4º t.) e <i>Andante</i> BWV 1003: c. 15. | 344 |
| Figura XIII-21 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 47-50, 105-109, 129-131. | 345 |
| Figura XIII-22 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 65-68. | 345 |
| Figura XIII-23 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 6 (3º-4º t.). | 346 |
| Figura XIII-24 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 270. | 346 |
| Figura XIII-25 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 56. | 346 |
| Figura XIII-26 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 173, 178 e 188. | 346 |
| Figura XIII-27 – <i>Largo</i> BWV 1005: c. 1-2 e 18. | 346 |
| Figura XIII-28 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 64-65. | 347 |
| Figura XIII-29 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 40 e 42. | 347 |
| Figura XIII-30 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c.1 (2º-4º t.). | 348 |
| Figura XIII-31 – <i>Allegro assai</i> BWV 1001: c. 21-22, 25-27 e 40. | 349 |
| Figura XIII-32 – <i>Allegro assai</i> BWV 1001 (autógrafo): c. 11-13. | 349 |
| Figura XIII-33 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 63. | 350 |
| Figura XIII-34 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c.9-11. | 350 |
| Figura XIII-35 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 39. | 351 |
| Figura XIII-36 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 6 (3º-4º t.), 11-12 (4º e 1º t.) e 19 (3º-4º t.). | 352 |
| Figura XIII-37 – <i>Fuga</i> BWV 1001: 53. | 352 |
| Figura XIII-38 – <i>Fuga</i> BWV 1001: 69-73. | 353 |
| Figura XIII-39 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 180-181. | 353 |
| Figura XIII-40 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 179. | 353 |
| Figura XIII-41 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 191-193. | 354 |
| Figura XIII-42 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 226-227. | 354 |
| Figura XIII-43 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 18 (1º-3º t.) e 57. | 354 |
| Figura XIII-44 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 21-22. | 355 |
| Figura XIII-45 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 15 e 19. | 355 |
| Figura XIII-46 – <i>Largo</i> BWV 1005: c. 1-4 e 20 (1º t.). | 356 |
| Figura XIII-47 – <i>Allegro</i> BWV 1003: c. 2. | 356 |
| Figura XIII-48 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 66, 70, 73, 75 e 77. | 356 |
| Figura XIII-49 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 10-11. | 357 |
| Figura XIII-50 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 183-184. | 357 |
| Figura XIII-51 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c.194-196. | 357 |
| Figura XIII-52 – <i>Largo</i> BWV 1005: c. 11 e 13-15. | 358 |
| Figura XIII-53 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 29-31. | 358 |
| Figura XIII-54 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 12 e 20-21. | 360 |
| Figura XIII-55 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 12 e 51-52. | 360 |
| Figura XIII-56 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 7 (1º-2º t.). | 360 |
| Figura XIII-57 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 187-188. | 360 |
| Figura XIII-58 – <i>Largo</i> BWV 1003: c. 1-3, 6-7, 8-9. | 361 |
| Figura XIII-59 – <i>Adagio</i> BWV 1001: c. 4 e 7 (1º-2º t.). | 361 |
| Figura XIII-60 – <i>Fuga</i> BWV 1001: c. 78-79. | 362 |
| Figura XIII-61 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 15 (4º t.). | 362 |
| Figura XIII-62 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 70-74. | 362 |
| Figura XIII-63 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 32-35, 37, 39, 41, 51, 82 e 94. | 363 |
| Figura XIII-64 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 17 (4º t.) e 18 (2º t.). | 363 |
| Figura XIII-65 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 185-186. | 364 |
| Figura XIII-66 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 1, 43 e 101. | 365 |

| | |
|--|-----|
| Figuras XIII-67a e XIII-67b – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 118-121. | 365 |
| Figura XIII-68 – <i>Fuga</i> BWV 1003: c. 31-35. | 366 |
| Figura XIII-69 – <i>Andante</i> BWV 1003: c. 24. | 366 |
| Figura XIII-70 – <i>Fuga</i> BWV 1005: c. 60. | 366 |
| Figura XIII-71 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 59-64. | 366 |
| Figura XIII-72 – <i>Allegro assai</i> BWV 1005: c. 2, 44 e 64-68. | 367 |
| Figura XIII-73 – <i>Presto</i> BWV 1001: c. 75-80, 86, 102 e 104. | 367 |
| Figura XIII-74 – <i>Siciliana</i> BWV 1001: c. 6 (4º t.) e 8 (4º t.). | 368 |
| Figura XIII-75 – <i>Adagio</i> 1001: c. 1, 10 (2º t.), 13 (2º-3º t.), 14 (1º-2º t.), 18 (1º-2º t.). | 370 |
| Figura XIII-76 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 1-3. | 370 |
| Figura XIII-77 – <i>Grave</i> BWV 1003: c. 16. | 371 |
| Figura XIII-78 – <i>Adagio</i> BWV 1005: c. 41-42. | 371 |
| Figura XIII-79 – <i>Largo</i> BWV 1005: c. 19. | 371 |

Índice das Figuras em Rodapé

| | |
|--|-----|
| Figura VII-A – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrições de Mosóczi (1978) e Gianninoto (2006): c. 53. | 160 |
| Figura VII-B – <i>Fuga</i> BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): 45. | 160 |
| Figura IX-A – <i>Fuga</i> BWV 1005, transcrições de Barrueco (1998) e Sasaki (2000): c. 118. | 220 |

Introdução

No repertório de um guitarrista de hoje as composições de Johann Sebastian Bach continuam a representar um pilar fundamental. Inúmeras vezes interpretadas, estudadas e objecto de reflexão, são sem dúvida das obras mais importantes e mais significativas que podem acompanhar toda uma vida artística e possibilitar igualmente a um guitarrista o acesso às principais obras da cultura musical europeia. ... Como intérprete do século XXI gostaria de encontrar aqui uma posição contemporânea, sem perder contudo a ligação às aquisições interpretativas dos últimos anos. Partindo desta situação é óbvio que as adaptações habituais das obras de alaúde para a guitarra moderna aceitam em demasia e de um modo talvez excessivamente irreflectido as particularidades instrumentais e as condições idiomáticas do instrumento. Pois, na sequência da estética musical dominante, a sonoridade guitarrística bela e a realização fácil no instrumento ... são preferidas à confrontação com as dificuldades causadas pelas tonalidades e pelas conduções de vozes originais. ... De um modo mais geral trata-se de, por um lado, incluir na prática interpretativa os conhecimentos e as experiências a nível de interpretação e, por outro lado, encontrar um equilíbrio entre ideias ‘absolutas’ que se têm vindo a desenvolver e os condicionalismos guitarrísticos, sem cair em clichés historicizantes.¹ (Schmidt, 2000, p.16-17)

A temática que exploro neste trabalho surgiu prioritariamente da minha vontade enquanto intérprete de explorar novas abordagens da obra de Bach na guitarra. Face às interpretações evidenciadas no instrumento de obras originais para alaúde, violino, violoncelo, flauta, cravo, entre outras, colocavam-se-me algumas questões essenciais que acabaram por estar no centro da investigação e da procura interpretativa que se expõem na presente tese.

Uma dessas questões era a de compreender as abordagens interpretativas que têm sido feitas à música de Bach no instrumento, elegendo para tal uma obra particular. Outra era a de saber de que forma poderia resultar na guitarra uma interpretação que se afastasse de uma abordagem “idiomática”,² referida por Stephan Schmidt no excerto acima transcrito, que tem prevalecido designadamente na realização das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para violino aqui consideradas. Particularmente na adaptação de obras de Bach escritas para instrumentos de cariz melódico, como o violino, pretendia perceber de que forma poderia ser exequível, na guitarra, uma interpretação que se pautasse por uma aproximação literal ao texto original. Deste modo, um dos objectivos do trabalho de pesquisa e de interpretação foi o de procurar formas de regressar à *raiz* destas sonatas que não se conformassem com as alterações a que elas têm sido

¹ No original: “Im Repertoire eines heutigen Gitaristen stellen die Kompositionen von Johann Sebastian Bach immer noch einen markanten Eckpfeiler dar. Sie gehören – unzählige Male interpretiert, studiert and überdacht – zweifellos zu den bedeutsamen and tragenden Werken, die ein ganzes Künstlerleben zu begleiten vermögen und einem Gitaristen auch den Zugang zu den Hauptwerken der europäischen Musikkultur für sein Instrument ermöglichen. ... Als Interpret des 21. Jahrhundertss wollte ich hier eine zeitgenössische Position finden, ohne jedoch den Bezug zu den interpretatorischen Errungenschaften der letzten Jahre zu verlieren. Von dieser Situation ausgehend ist es offensichtlich, dass die üblichen Adaptationen der Lautenwerke für die modern Gitarre die instrumentalen Eigenheiten and idiomatischen Gegebenheiten übermässig and in einer vielleicht gar zu unbedachten Weise akzeptieren. Denn infolge der dominanten instrumentalen Ästhetik werden gitarristischer Wohlklang and leichte Spielbarkeit ... über die Aus-einandersetzung mit den Widrigkeiten der Originaltonarten und -stimmführungen gestellt. ... Im Weiteren galt es, einerseits die interpretatorischen Erkenntnisse und Erfahrungen in den spielerischen Prozess einzubeziehen, andererseits eine Balance zwischen sich entwickelnden ‘absoluten’ Ideen und den gitarristischen Gegebenheiten zu finden, ohne in historisierende Klischees zu verfallen.” Todas as traduções que se apresentam neste trabalho foram realizadas com a colaboração da tradutora Maria Hermínia Brandão. O respectivo texto na língua original surge em nota de rodapé.

² O termo *idiomatismo* será usado neste trabalho não unicamente no que diz respeito às características integrantes e específicas (“genéticas” foi o termo que propôs P. V. de Carvalho numa comunicação pessoal a 28 de Julho, 2014) de um instrumento musical, mas também ao papel estruturante que essas características integrantes e específicas desempenham nas práticas interpretativas. Vários recursos comumente usados pelos guitarristas são assim apelidados de *idiomáticos* porque é a natureza intrínseca da guitarra que leva a que tenham vindo a ser adoptados de um modo imediato e recorrente.

sujeitas quando tocadas no instrumento. Neste âmbito colocou-se ainda a questão da problematização, na guitarra moderna, do uso de práticas interpretativas próximas do tempo de Bach. O recurso ao que se supõe terem sido tais práticas tem constituído uma prioridade recente de uma minoria de guitarristas, sendo inclusivamente objecto de investigações académicas; tal prioridade não se tornou no entanto generalizada na interpretação e no ensino do instrumento. O presente trabalho recorre ao conhecimento histórico sobre essas práticas, mas tem-no em conta de uma forma crítica e em função de uma determinada abordagem interpretativa. Como se fará notar, a pesquisa de informação sobre recursos que permitirão construir uma história para um instrumento que não existia no tempo de Bach desenvolve-se através de uma reflexão crítica e na sequência de uma procura interpretativa pessoal na qual entram também em consideração outros factores, designadamente os discursos interpretativos da obra de Bach que têm sido desenvolvidos na guitarra. Daí que o conhecimento histórico surja simultaneamente como plataforma de inspiração e de interrogação para criar uma interpretação na guitarra.

A opção por estas obras para violino prende-se com uma escolha pessoal e com características intrínsecas das mesmas. Por um lado, por estarem escritas para um instrumento com uma capacidade harmónica menor do que a guitarra, permitem uma transcrição literal, pois todas as notas podem ser tocadas no instrumento. Por outro lado, as sonatas, bem como as partitas, são ímpares no aproveitamento das capacidades polifónicas do violino e podem realizar-se na guitarra sem necessidade de acrescentar ou modificar nada ao original.³

A abordagem metodológica que se adopta neste trabalho inclui diversas técnicas.

A pesquisa bibliográfica foi orientada a partir de uma opção interpretativa, que levou à selecção de informação dentro de um campo vasto como é o que aborda as práticas musicais barrocas, particularmente importante para a proposta que apresento. Tal pesquisa permitiu problematizar a aplicabilidade de determinadas práticas, ajudando a encontrar um caminho pessoal fundamentado. Parte significativa da pesquisa bibliográfica incidiu também sobre o tema da categorização de tendências interpretativas desde as primeiras gravações conhecidas, um tema que ajudou a compreender e a contextualizar as abordagens interpretativas a Bach que têm sido feitas na guitarra. Neste âmbito, consideraram-se especialmente trabalhos críticos sobre gravações, nomeadamente destas sonatas e partitas, vários dos quais observam a aplicação de pressupostos da prática barroca à interpretação da obra de Bach. A narrativa desta obra foi também considerada e atentou-se não só na sua composição e divulgação, como na sua interpretação em violino (moderno e barroco). Observaram-se igualmente trabalhos sobre a adaptação destas e de outras obras de Bach à guitarra moderna.

De modo a compreender a história interpretativa das sonatas de Bach na guitarra usaram-se métodos comparativos de análise de partituras, no sentido de confrontar as transcrições para o instrumento com o autógrafo e também com transcrições da época.

³ A abordagem das seis sonatas e partitas na íntegra seria um propósito demasiado abrangente, tendo-se considerado só as primeiras.

A análise das transcrições para guitarra constitui uma parte substancial deste trabalho. Com ela tenta-se perceber de que modo a obra tem sido adaptada ao instrumento e comparar as várias abordagens. As transcrições da época (algumas indubitavelmente da autoria de Bach) destas e de outras obras foram também analisadas à parte, de modo a compreender a forma como se adaptaram as obras originais a instrumentos dotados de uma maior capacidade harmónica.

Confrontou-se ainda nalguns aspectos o autógrafo das sonatas para violino com a cópia de Anna-Magdalena Bach e com a edição *urtext* da editora Henle Verlag (Bach, 1987).

Consideraram-se também gravações das obras, que abarcam essencialmente um período dos anos 90 até hoje, quando começaram a gravar-se na íntegra. Esta observação foi complementar à análise de partituras e teve como base edições discográficas e documentação disponível na internet.⁴

Realizou-se igualmente um registo contínuo da reflexão e da prática interpretativa, que foi constantemente confrontada com a pesquisa bibliográfica e a análise desenvolvida. Este confronto originou mudanças nas opções tomadas, numa dinâmica permanente. Desta forma, a investigação empreendida (a pesquisa, a análise) tornou-se prática e a interpretação, por sua vez, guiou-a: por um lado, a pesquisa fez nascer novas abordagens no instrumento, gerou mudanças de perspectiva, levou a procurar alternativas de realização, a repensar opções de dedilhação; por outro lado, o trabalho interpretativo na guitarra fez surgir novas questões que conduziram a um aprofundamento contínuo da pesquisa. Num trabalho deste teor, ambos esses aspectos, o de investigação e o interpretativo, se reduziram afinal a um único processo interactivo, e ambos se revelaram cruciais para a consumação de uma interpretação.

Um trabalho como o que se expõe acaba por ser muito abrangente, o que faz com que o desenvolvimento da investigação se situe em campos diversos.

Na primeira parte são referências trabalhos sobre a obra *Sei Solo*,⁵ de violinistas como Robin Stowell (1987, 2001), Joel Lester (1999) ou Jaap Schröder (2007), e, no âmbito da sua recente tese de doutoramento, Radu Ungureanu (2010); os três últimos problematizam particularmente aspectos que dizem respeito à sua interpretação. Considera-se também de forma especial uma grande variedade de trabalhos sobre gravações, da autoria de Dorottya Fabian, e também de Ethan Ornoy, vários dos quais em colaboração com outros autores. Estes trabalhos têm vindo a analisar detalhadamente gravações da obra de Bach, nomeadamente das sonatas e das partitas, e a problematizar o uso de conceitos e recursos da prática barroca por parte de tais interpretações. São assim uma referência fundamental, hoje, para uma pesquisa do teor da que aqui se apresenta, ao qual foram transversais. As considerações que estes autores desenvolvem sobre as grandes tendências interpretativas de Bach desde as primeiras gravações e a particular percepção da

⁴ As gravações estão listadas nas “Referências Discográficas” e nas “Referências Videográficas”. Apesar de me reger pelas normas gerais de referência da APA, introduzi alterações no que respeita aos registos discográficos, dada a especificidade do meu trabalho: as referências surgem por intérprete e não por compositor, já que este é comum a todas as gravações e são as interpretações o centro da minha análise; são discriminados elementos identificadores relevantes não considerados pela APA, como o número de catálogo dos discos e, nos casos em que estes incluam outras obras, as faixas consideradas (dispensa-se em contrapartida a inclusão da identificação do local da editora); e referenciam-se ambos os nomes dos intérpretes por extenso. Todos estes ajustamentos se justificam face à especificidade do presente trabalho.

⁵ Designaram-se a itálico unicamente os títulos de andamentos ou obras designados nos manuscritos da época como tal.

emergência recente de novos caminhos interpretativos revelaram-se determinantes para a minha observação das interpretações de Bach na guitarra, em particular destas sonatas, e para o desenvolvimento da minha própria procura interpretativa. É no âmbito da discussão sobre essas grandes linhas interpretativas dos séculos XX-XXI que se consideram ainda obras de referência mormente de Richard Taruskin (1982, 1984, 1988, 1992, 1995, 1998, 2009), John Butt (2004), Robert Philip (1992, 2004), Peter Kivy (1995, 2002), Nicholas Cook (2001, 2003) ou Bruce Haynes (2007). Neste contexto são também tidos em conta trabalhos sobre a fonografia, de Mark Katz (2004), Jonathan Sterne (2003), entre outros, que permitiram observar o papel deste fenómeno na evolução da interpretação musical. Os aspectos interpretativos notados por estes e outros autores constituem um ponto de referência primordial para a minha própria consideração das interpretações de Bach na guitarra, em particular das sonatas.

Os testemunhos até hoje registados sob a forma sobretudo de transcrições e também de gravações foram outra das bases sobre as quais assentou o trabalho. Algumas dessas transcrições surgem no âmbito de investigações recentes de guitarristas que ponderam aspectos que aqui foco e que se tornaram também uma referência fundamental para esta tese (Júlio Alves, 2012; Gustavo Costa, 2012). Estes registos são fontes reveladoras do ponto da situação no que diz respeito à interpretação das sonatas para violino, entre outras obras de Bach, no instrumento.

Finalmente, este trabalho coloca no seu centro algumas das mais recentes pesquisas sobre as práticas interpretativas do Barroco. Recorre a algumas fontes da época que apontam para aspectos nele considerados, em particular aos tratados de Joachim Quantz (1752), Carl Philipp Emanuel Bach (1753) ou Leopold Mozart (de 1756, consultado na segunda edição, de 1770), que, apesar de serem posteriores à morte de Bach, têm sido largamente referidos no que toca a interpretação da sua obra. Mas o conhecimento da época a que se alude surge também a partir de diversas fontes secundárias. A abordagem que desenvolvo é essencialmente interpretativa, não musicológica, e como tal socorro-me em grande parte da vasta investigação e reflexão que têm sido desenvolvidas sobre aquelas e outras fontes, na medida em que centro o meu trabalho não no conhecimento histórico em si mesmo, mas particularmente nos modos como esse conhecimento pode determinar as várias opções interpretativas, hoje. Neste âmbito uma base da minha investigação foram os trabalhos de John Butt (1990), no que respeita particularmente à interpretação de sinais de articulação, Dorottya Fabian (2000, 2003, 2005, 2013, entre muitas outras publicações citadas em todo o trabalho), Anner Bylsma (2001), Peter Walls (1984, 1990), Robin Stowell (1987, 2001), Robert E. Seletsky (2004), David Schulenberg (2006), Bruce Haynes (2007), entre outros, e trabalhos de referência no âmbito da interpretação da música barroca, como os de Robert Donnington (1982) ou Nikolaus Harnoncourt (1995), entre outros.

Apresentação e estrutura da tese

Cada uma das partes que compõem esta tese apresenta particularidades distintas.

A primeira pretende contextualizar as obras que constituem o seu centro e abordar a sua interpretação no violino e na guitarra. Observa-se neste âmbito a história interpretativa dos *Sei Solo* desde as gra-

vações pioneiras no violino, com base em diversos trabalhos, e atenta-se também em interpretações de Bach na guitarra, com base na minha própria observação, remetendo para gravações ilustrativas que pretendem ser exemplos significativos mas não exaustivos de uma determinada abordagem; aí é feita uma primeira menção às interpretações das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 no instrumento. A apreciação dos traços interpretativos expostos no violino e na guitarra foi fundamentada na literatura com uma referência às tendências interpretativas desde os primórdios da gravação.

A segunda parte analisa detalhadamente as transcrições para guitarra das sonatas, que confronta com gravações das obras no instrumento. Nela se abordam de um modo mais particular as leituras interpretativas destas obras na guitarra implícitas nesses registos escritos. Observam-se as estratégias usadas e a abordagem ao texto de Bach para violino, e consideram-se particularmente as inferências interpretativas que resultam das opções tomadas, num total de 14 transcrições, de 1972 a 2012.⁶ Apesar de não se ter pretendido uma abordagem exaustiva, examina-se a grande maioria das transcrições editadas até à data, e ainda propostas de transcrição que constam de trabalhos académicos recentes que versam a interpretação na guitarra dos *Sei Solo* (Alves, 2012; Costa, 2012).⁷

Ainda nesta segunda parte, a análise referida é confrontada com a prática transcritora da época, incluindo a do próprio Bach. Comparam-se então as sonatas para violino com transcrições para órgão, cravo e alaúde; no sentido de confrontar também as obras de Bach com as suas próprias transcrições para alaúde, examinam-se igualmente transcrições da *Partia* BWV 1006 para violino e ainda da *Suite* BWV 1011 para violoncelo.⁸ Mesmo que várias destas transcrições possam não ser de Bach, a sua apreciação permite observar recursos utilizados na época ou pouco posteriormente. A abordagem a estas transcrições centra-se fundamentalmente na análise dos processos usados na adaptação de uma obra escrita para um instrumento predominantemente melódico, para outro que é harmónico, e desenvolve-se na consideração das estratégias que foram reveladas nas transcrições para guitarra. Considero relevante fazer uma referência às fontes que usei.⁹

Os manuscritos das obras para violino e para violoncelo consideradas (respectivamente os *Sei Solo* BWV 1001-1006 e a *Suite* BWV 1011) estão disponíveis para consulta no site *Bach Digital*. O manuscrito das sonatas que serve de base ao presente trabalho é o autógrafo.

Também a análise das obras para alaúde incidiu nos respectivos autógrafos (suites BWV 995 e 1006a) e num manuscrito da *Fuga* BWV 1000 de um alaudista da época; este manuscrito está notado em

⁶ As transcrições referenciam-se no final deste trabalho como “Partituras”.

⁷ Contrariamente às restantes transcrições, as que são propostas nestes trabalhos listam-se nas “Referências Bibliográficas” gerais.

⁸ A lista de todas as obras, originais e transcrições, é apresentada no Capítulo VIII (p. 183).

⁹ As fontes dos respectivos manuscritos enumeram-se nas referências bibliográficas, à parte (“Manuscritos”). Discrimina-se como autor o respectivo copista. As datas indicadas nestas referências respeitam ao período de emergência das obras, tal como é assinalado pelo site *Bach Digital*, à excepção das que estão incluídas nos manuscritos (caso do autógrafo das obras para violino). Inclui-se o número de catálogo no final da referência em parêntesis recto. As fontes não reproduzidas no *Bach Digital* (as de alaúde) consultaram-se em Koonce, 1989; o manuscrito de J. C. Altnickol (*Sonata* BWV 964 e *Adagio* BWV 968) encontra-se disponível no site da *Staatsbibliothek zu Berlin* e o dos copistas Hartung & Hopff (*Fuga* BWV 539) foi gentilmente disponibilizado pela mesma biblioteca.

tablatura (apresenta-se um excerto na p. 191) e os exemplos que se transcrevem, em pauta, reportam-se à transcrição de Frank Koonce (1989), que foi confrontada com a tablatura original da obra.¹⁰

Das obras para cravo (BWV 964 e 968) e para órgão (BWV 539) reproduzem-se os exemplos de manuscritos originais, disponibilizados pela *Staatsbibliothek zu Berlin*. É de notar que a *Fuga* BWV 539 para órgão apresenta uma grande variedade de fontes, que pode ser consultada no *Bach Digital*, e que aquela que se considerou neste trabalho foi a mais contemporânea de Bach. Nalguns aspectos os manuscritos confrontam-se com a edição pioneira da *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (1851-1899)¹¹ e com a recente edição, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (1954-2007).¹²

Finalmente, a partir da discussão dos vários aspectos sobre os quais incide a análise e da consideração de características da interpretação barroca, a terceira e última parte desta tese discute questões que respeitam à minha abordagem interpretativa a estas obras, que explano. A discussão é desenvolvida em torno de aspectos em que procuro oferecer alternativas aos caminhos que têm sido explorados pela vasta maioria dos intérpretes e igualmente problematizar a aplicação de práticas barrocas à interpretação das obras na guitarra. Apresento aspectos de uma proposta interpretativa que procura novos caminhos e incide numa abordagem diferente do instrumento. Centrada totalmente no autógrafo para violino, observa as tonalidades originais, os valores rítmicos escritos e os sinais de articulação, e não adiciona notas. Procura compreender os desafios que passam a ser colocados a um instrumento harmónico por uma tal perspectiva, e dar-lhes resposta sob o ponto de vista da realização instrumental.

Apesar de a proposta de interpretação, cujos principais traços aqui se realçam, ter sido continuamente reinventada, o enfoque do meu trabalho interpretativo foi desde sempre a articulação. Explorei incessantemente uma diversidade de opções que permitissem distinguir as pequenas células melódicas e rítmicas que se sucedem em todo o texto e também encontrar padrões de dedilhação para pequenos motivos idênticos; no meu entender, tal não tem sido preocupação corrente nas interpretações de Bach em guitarra, como farei notar. Esta procura no instrumento foi desenvolvida privilegiando num primeiro momento o seu lado harmónico: embora me tenha cingido desde sempre às notas do autógrafo, procurava inicialmente prolongar algumas delas, nomeadamente baixos, deixando-as a soar mais tempo do que a duração notada, movendo a mão esquerda por acordes arpejados tal como é prática comum na guitarra. Tal perspectiva originava no entanto uma densidade sonora e uma tensão na mão esquerda que comprometiam a leveza e a transparência que pretendia, e a interpretação passou então gradualmente a aproximar-se da concepção que aqui se apresenta e a tornar mais clara uma diferença de perspectiva relativamente às restantes opções interpretativas. A abordagem foi mudando de uma harmónica para uma melódi-

¹⁰ A leitura da tablatura original desta fuga foi realizada pelo alaudista Hugo Sanches. Na sequência da sua colaboração, confrontei o manuscrito da época com a versão apresentada por Koonce (1989), no que diz respeito às notas, à interpretação dos valores rítmicos e à transcrição das ligaduras (p. 191). Outros trabalhos mais recentes, nomeadamente o de Tillman Hoppstock (2013), apresentam a transcrição para guitarra desta fuga, mas a fonte da transcrição não foi um factor relevante para esta tese, pois a análise que se desenvolve baseia-se na tablatura original. Todos os casos ilustrados em que a transcrição de Koonce se afasta do manuscrito são indicados.

¹¹ As obras consultadas estão referenciadas no final do trabalho, em “Partituras” (Bach, 1867; Bach, 1894a; Bach, 1894b).

¹² As obras consultadas estão referenciadas no final do trabalho, em “Partituras” (Bach, 1972; Bach, 2006).

ca, o que acabou por enriquecer o trabalho e a interpretação, trazendo novas luzes e novas perspectivas.¹³ Esta opção ulterior de não prolongar os ritmos originais, além de não adicionar notas, centrou ainda mais a interpretação e a pesquisa na articulação. Obrigou a prestar uma atenção especial à forma de encadear as linhas melódicas do violino, ao desprover a guitarra da adição de harmonia.

A realização que aqui se apresenta (traduzida nas opções de dedilhação ilustradas e na explanação de diversos recursos interpretativos usados) é determinada por uma procura musical, nomeadamente pela busca de uma articulação que pretende aproximar-se de alguns elementos da interpretação barroca e que origina opções menos comuns na guitarra. Afasta-se de uma abordagem *idiomática* orientada pelas características do instrumento, que tem representado a tendência mais comum na interpretação destas sonatas. Na consideração daqueles elementos, explora formas de “pronunciar” (Harnoncourt, 1995, p. 42) notas particularmente expressivas e de distinguir os pequenos grupos melódico-rítmicos de que se compõem as obras, em particular os que apresentam ligaduras.

Esta tese está dividida em três partes, constituídas por um total de treze capítulos que agora se descrevem. Cada uma das partes termina com um curto resumo que abarca as ideias explanadas nos diversos capítulos que a constituem (Considerações Finais).

No Capítulo I é apreciada a obra *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato*, sendo focadas questões que dizem respeito à sua composição e à sua transmissão, e mais particularmente às grandes linhas interpretativas das obras no violino moderno e no violino barroco. O Capítulo II observa a diversidade de abordagens interpretativas à obra de Bach desenvolvida na guitarra desde as primeiras gravações conhecidas, focando em especial gravações das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005. Finalmente, o Capítulo III contempla as principais tendências interpretativas entre o final do século XIX e o século XXI tal como têm sido problematizadas por diversos autores; discute em particular a interpretação da música antiga e considera também o fenómeno da fonografia. Estes três capítulos – que compõem a primeira parte do trabalho – procuram contextualizar aspectos relativos à interpretação musical em geral e abordar já questões que dizem respeito à interpretação das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 em particular.

A segunda parte aborda a análise dos discursos interpretativos destas obras na guitarra. A apreciação dos principais processos usados constitui o centro de cada um dos quatro primeiros capítulos, em que se observa uma forte tendência para a realização de alterações ao original, frequentemente com base em transcrições da época. O Capítulo IV analisa a adição de notas (de baixos, de notas que formam ou preenchem acordes, de motivos melódico-rítmicos). O Capítulo V considera a modificação dos valores rítmicos (o prolongamento das notas notado e não notado, o encurtamento dos valores rítmicos). O Capítulo VI observa outras alterações recorrentes, como a transposição (de baixos e de notas de acordes), a alteração de notas e de ritmos, a supressão de notas. O Capítulo VII analisa opções de dedilhação (a presença de indicações de dedilhação, o uso do ligado, opções de mão esquerda em motivos semelhantes, a realização de notas com

¹³ O trabalho com o guitarrista Stephan Schmidt foi determinante na definição desta nova abordagem.

ligadura e de passagens sem ligadura, outras escolhas que remetem para a sonoridade). O Capítulo VIII alude a transcrições da época, destas e de outras obras, de Bach e/ou de contemporâneos seus; compara vários originais e as suas transcrições, tendo em conta parâmetros considerados na observação das transcrições na guitarra. O último capítulo desta parte, o Capítulo IX, aprecia as características das transcrições para guitarra analisadas e observa as inferências interpretativas dos procedimentos usados. Neste capítulo confrontam-se ainda as transcrições com as gravações das sonatas em guitarra observadas no segundo capítulo e outras, e com as transcrições da época consideradas no capítulo anterior.

A terceira e última parte apresenta uma proposta de interpretação das sonatas para violino, inspirada tanto no conhecimento histórico como nestes discursos interpretativos. O Capítulo X aborda alguns traços gerais desta proposta. Considera especialmente a forma como tive em conta o conhecimento das práticas interpretativas barrocas e problematiza uma determinada perspectiva da guitarra na interpretação destas obras. Realça, neste contexto, o carácter melódico do instrumento, e aborda questões que dizem respeito à sonoridade e à observação das tonalidades originais. O Capítulo XI contempla aspectos que têm a ver com uma noção estrita de articulação, a forma como as notas são encadeadas na interpretação; foca a realização de notas por grau conjunto e disjunto, e problematiza o uso do ligado, remetendo para aspectos da prática barroca. O Capítulo XII considera igualmente essa prática, observando questões de realização no instrumento que dizem respeito a uma noção mais ampla de articulação. Atenta-se na expressividade das notas, à luz da retórica barroca, e problematizam-se na interpretação na guitarra noções que surgem a partir de uma tal perspectiva. Todos os aspectos versados nestes três capítulos são discutidos na sua realização no instrumento e ilustrados com exemplos em partitura, já que as opções de dedilhação que se apresentam nesses exemplos revelam uma determinada opção no que diz respeito à articulação. O último capítulo, o Capítulo XIII, exemplifica por sua vez opções de realização na guitarra das notas com ligadura, sistematizando os principais tipos de ligaduras e ponderando as suas inferências interpretativas.¹⁴

O desenvolvimento do trabalho interpretativo e de investigação que se expõe nesta tese foi determinante para a minha realização das obras na guitarra, a apresentar em recital na defesa da mesma. Esta interpretação resulta de uma procura inspirada no repositório de *memórias* das práticas interpretativas das sonatas para violino que se foi construindo, e que agora se apresenta.

¹⁴ Anexa-se neste trabalho um cd com a gravação pela autora de alguns exemplos ilustrados na terceira parte. Este registo pretende ilustrar aspectos realçados ao longo da presente tese, não traduzindo uma interpretação das obras respectivas no seu todo (esta questão será especialmente discutida na Conclusão). Neste sentido, alguns excertos foram propositadamente realizados a um tempo mais lento, com o intuito de melhor ilustrar as ideias que aqui se explanam. Ressalve-se que a gravação não apresenta qualquer tratamento de som.

1ª PARTE

**Da Observação das Práticas Interpretativas da Música de Bach
no Violino e na Guitarra nos Séculos XX-XXI**

Introdução

A primeira parte do presente trabalho contextualiza o seu objecto de estudo. Observa particularidades que consideram os *Sei Solo* BWV 1001-1006 no seu todo e examina abordagens interpretativas das obras no violino moderno e no violino barroco. A apreciação destas abordagens inclui uma referência aos traços distintivos das principais correntes interpretativas desde as primeiras gravações disponíveis, uma questão central deste trabalho e transversal a toda a primeira parte, que se aponta particularmente no terceiro capítulo. Neste contexto observa-se também a diversidade de perspectivas interpretativas na guitarra, que são caracterizadas com base em gravações de obras de Bach, em especial das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005.

O espólio de gravações integra hoje a investigação musicológica (ver p. 51) e a diversidade interpretativa testemunhada desde as primeiras gravações tem constituído o centro da pesquisa de vários autores citados ao longo de todo o trabalho. A literatura consultada a este respeito ajudou a enquadrar a minha observação dos diversos aspectos interpretativos aqui abordados. Assim, a constatação de características presentes em diversas gravações em violino e, em particular, em guitarra, foi confrontada com traços apontados por aqueles autores. Foi igualmente confrontada com a análise crítica das vertentes interpretativas que se testemunham desde o advento da fonografia. A apreciação das interpretações das sonatas para violino na guitarra, aquela análise crítica e a minha experiência enquanto intérprete foram factores determinantes para a forma como abordo questões práticas de realização no instrumento na minha própria procura interpretativa, questões que exponho na terceira parte.

Todos os aspectos que constituem o centro desta parte do trabalho, em particular a observação de diversas gravações de Bach na guitarra exposta no segundo capítulo, foram determinantes para construir um repositório de memórias da interpretação das sonatas para violino na guitarra, que passará a ser incorporado na segunda parte pelas transcrições das obras.

Capítulo I

Os *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato* e as suas abordagens interpretativas no Violino

Este capítulo inicial considera características da obra de que fazem parte estas sonatas e no modo como ela foi difundida. Observa ainda as suas abordagens interpretativas no violino, à luz da literatura examinada, na medida em que essa consideração provou ser relevante para a análise da interpretação na guitarra das sonatas de Bach. Examinam-se neste âmbito aspectos relativos à sua interpretação que transparecem de edições das obras e de gravações, traçando-se ainda linhas gerais a partir das primeiras gravações conhecidas.

A obra

Johann Sebastian Bach (1685-1750) terá terminado os *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato* em 1720, data do único autógrafo. A obra terá sido então escrita num período central da sua vida, passado em Köthen, no principado de Anhalt, na Alemanha Central, onde foi maestro de capela (entre 1717 e 1723). Atribui-se a esse período uma grande parte da sua música instrumental, escrita essencialmente para os elementos da orquestra da corte e para os seus alunos, familiares e amigos (Bouchet, 1991; Marcel, 1998; Wolff, 2000).¹

As obras desta época evidenciam o modo particular como explorou as capacidades polifónicas de instrumentos melódicos, designadamente do violino, instrumento com que sempre teve uma ligação estreita (Lester, 1999; Marcel, 1998; Wolff, 2000).

Também aqui Bach desconsidera o paradoxo: as suas maiores obras para instrumentos monódicos, o violino e o violoncelo, estão escritas como se fosse para instrumentos polifónicos, como ele poderia ter escrito para órgão. ... faz cantar o instrumento sozinho, sem qualquer suporte harmónico, confiando-lhe a mensagem musical mais complexa possível: a de uma polifonia a duas, três, quatro vozes, onde ele, materialmente, só dispõe de uma única. A polifonia está aqui sugerida ..., mas de uma forma tão poderosa, que a imaginação de quem ouve não pode senão compensar-lhe a ausência material.² (Bouchet, 1991, p. 71-74)

Existiam à época poucas obras para violino com a extensa estrutura cíclica das sonatas e partitas ou que tenham explorado o instrumento de forma tão complexa (Bouchet, 1985; Lester, 1999; Stowell, 2001). A tradição mais comum era escrever com o suporte de um baixo contínuo e talvez por isso a ressalva no autógrafo: *senza Basso accompagnato* (Lester, 1999). A designação *Sei Solo* remetia para uma obra de concerto (Fabian, 2005) e violinistas virtuosos contemporâneos de Bach, alguns do seu círculo, teriam ajudado a manter vivas estas peças, possivelmente escritas para eles (Fabian, 2005; Ungureanu, 2010).

¹ São exemplo os Concertos Brandenbúrgueses BWV 1046-1051, o 1º livro do Cravo Bem Temperado BWV 846-869, concertos para vários instrumentos solistas, o *Clavier-Büchlein*, as Suites para Violoncelo BWV 1007-1012, as Sonatas para Violino e Cravo BWV 1021-1026 ou a Partita para Flauta BWV 1013 (Lester, 1999; Webber, 1995; Wolff, 2000).

² “Là encore, Bach se joue du paradoxe: ses plus grandes oeuvres pour instruments monodiques – c’est-à-dire à une seule voix –, le violon et le violoncelle, sont écrites comme pour des instruments polyphoniques; comme il aurait pu écrire pour l’orgue. ... il fait chanter l’instrument seul, sans aucun appui harmonique, en lui confiant le message musical le plus complexe possible: celui d’une polyphonie à deux, trois, quatre voix, là où, matériellement, il ne dispose que d’une seule. La polyphonie est ici suggérée ..., mais de manière si puissante que l’imagination de celui qui écoute ne peut qu’en pallier l’absence matérielle.”

A obra *Sei Solo* é composta por três sonatas e três partitas, alternadas da seguinte forma:

| <i>Sonata</i> | <i>Partia</i> | <i>Sonata</i> | <i>Partia</i> | <i>Sonata</i> | <i>Partia</i> |
|---------------------|--------------------------------|----------------|------------------|----------------------|----------------------------|
| <i>Adagio</i> | <i>Allemanda – Double</i> | <i>Grave</i> | <i>Allemanda</i> | <i>Adagio</i> | <i>Prelúdio</i> |
| <i>Fuga-Allegro</i> | <i>Corrente – Double</i> | <i>Fuga</i> | <i>Corrente</i> | <i>Fuga</i> | <i>Loure</i> |
| <i>Siciliana</i> | <i>Sarabande – Double</i> | <i>Andante</i> | <i>Sarabanda</i> | <i>Largo</i> | <i>Gavotte en Rondeaux</i> |
| <i>Presto</i> | <i>Tempo di Borea – Double</i> | <i>Allegro</i> | <i>Giga</i> | <i>Allegro assai</i> | <i>Menuet I-II</i> |
| | | | <i>Ciaccona</i> | | <i>Bourrée</i> |
| | | | | | <i>Gigue</i> |

Figura I-1 – Disposição das sonatas e das partitas na obra *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato* e respectivos andamentos.

As partitas organizam-se numa sucessão de danças (a terceira com um prelúdio) e as sonatas são exemplos de *sonate da chiesa*: têm quatro andamentos, com um primeiro, introdutório, lento, o segundo mais rápido (uma fuga), o terceiro lento e o último rápido, brilhante, semelhante a uma giga ou ao estilo de *moto perpetuo* das obras barrocas italianas (Lester, 1999; Schröder, 2007).³ Estes andamentos finais, com rápidas sucessões em valores muito curtos, mostrarão a influência da tradição violinística virtuosística (alemã, inglesa, italiana) na escrita de Bach.⁴ Schröder (2007, p. 72-73)⁵ refere a prática alemã, que criou raízes em Inglaterra, de realizar variações sucessivamente mais difíceis sobre uma melodia e variações ornamentais sobre uma dança (*doubles*), e destaca que na tradição violinística italiana o virtuosismo estaria relacionado com o desenvolvimento da forma sonata.⁶ O tratamento conferido por Bach à segunda secção dos últimos andamentos das sonatas é elucidativo dessa prática: é mais extensa do que a primeira, percorre mais áreas tonais, torna mais complexos os padrões melódicos e rítmicos (Lester, 1999). Um exemplo surge no *Allegro* BWV 1003 (Figura I-2): o motivo rítmico do c. 3 é expandido no c. 27 e o arpejo inicial (c. 1) surge mais aberto no c. 25 e menos regular no c. 29 (relativamente ao c. 5), com os pontos altos em partes fracas do tempo.



Figura I-2 – *Allegro* BWV 1003, autógrafo: c. 3 e 27, c. 1 e 25, c. 5 e 29, respectivamente da linha superior para a inferior.⁷

³ Referência na época seriam as Sonatas Opus 5 para violino e baixo contínuo de Arcangelo Corelli (1653-1713), de 1700, com a mesma sucessão de andamentos, que apresentavam um tratamento polifónico bastante elaborado nas fugas (Schröder, 2007; Ungureanu, 2010).

⁴ Sublinha-se a multiplicidade de influências nestas obras, designadamente da música alemã (no contraponto), italiana (o *bel-canto*) e francesa (a dança) (Alves, 2012).

⁵ Optou-se neste trabalho por incluir a informação adicional do número de página ao parafrasear um autor, logo a seguir à data.

⁶ Para Schröder (2007, p. 48) terá sido este carácter dos andamentos finais das sonatas, tal como as fugas, que as fizeram ganhar o título de “estudos” nas primeiras edições, publicadas no início do século XIX.

⁷ Ao longo deste trabalho, será usada a abreviatura “c.” para designar o compasso e “t.” para designar o tempo.

Esse tratamento progressivamente mais complexo é dado a outros andamentos, nomeadamente àqueles que apresentam secções paralelas. A *Siciliana* da primeira sonata é um desses exemplos, em que o material temático é trabalhado de forma cada vez mais complexa, textural e ritmicamente, e os motivos são reinventados numa intensificação contínua, como numa fuga (Schröder, 2007).

Das sonatas e partitas conhecem-se outros manuscritos da época além do autógrafo,⁸ entre os quais uma cópia de Anna Magdalena Bach e outra, parcial, de Johann Peter Kellner. O manuscrito de Anna Magdalena (D-B Mus. Ms. Bach P 967) é o primeiro de dois livros (o segundo é constituído pelas seis suites para violoncelo, BWV 1007-1012).⁹ Evidencia algumas diferenças relativamente ao manuscrito de Bach, no que respeita a acidentes, sinais de ornamentação (que aparecem por vezes colocados sobre notas diferentes) e sobretudo às ligaduras, que mostram uma notação graficamente menos explícita do que o autógrafo. Algumas surgem mais curtas, outras mais longas, várias estão omissas, outras são diferentes (por exemplo, duas ligaduras curtas em vez de uma longa), muitas são indefinidas (não é claro que notas abarcam, qual a nota em que começam ou acabam). Há também ligaduras notadas sobre motivos sem ligadura no original de Bach e outras sobre notas claramente diferentes. No exemplo abaixo (Figura I-3), em que se ilustra a mesma passagem no autógrafo e na cópia de Anna Magdalena, nota-se, neste último manuscrito, a omissão de ligaduras (4º tempo do c. 56) e momentos que suscitam dúvida, como o 3º tempo do c. 57; aqui, parecem repetir-se as ligaduras de duas notas, mantendo a sequência que vinha do c. 56, enquanto Bach interrompe essa sequência, escrevendo uma única ligadura de três notas, certamente por pretender uma intenção musical diferente no final do andamento. Além disso, a ligadura do motivo recorrente formado por três semicolcheias e duas fusas só algumas vezes surge notada como no autógrafo (entre a primeira e a quarta nota), parecendo começar quase sistematicamente na segunda (e acabar mesmo na quinta), como fica ilustrado no c. 58 (1º tempo). É também omissa nesta passagem a indicação de dinâmica (*piano*) que surge no autógrafo.¹⁰

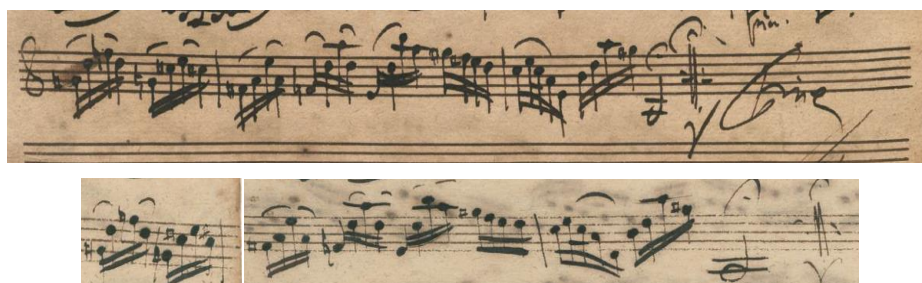


Figura I-3 – *Allegro* BWV 1003, autógrafo e cópia de Anna Magdalena Bach: c. 56-58.

As diferenças na notação da ligadura (cuja importância na interpretação das sonatas é amplamente referida no presente trabalho) relativamente ao autógrafo, bem como as incertezas que suscita, põem for-

⁸ A listagem dos manuscritos encontra-se disponível em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001179 (Bach Digital).

⁹ O manuscrito pode consultar-se em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199 (Bach Digital).

¹⁰ Há ainda outras pequenas diferenças. Para além de erros (como a inclusão de uma barra de compasso entre o 2º e o 3º t. do c. 6 da *Siciliana* ou a omissão de duas notas no 4º t. do c. 15 do *Andante*), Anna Magdalena Bach não reproduz as barras de compasso curtas do *Presto*, que Bach alterna com as barras completas. Também Bylsma (2001, p. 25) refere erros no seu manuscrito das suites para violoncelo (o único manuscrito desta obra).

tes limites ao recurso a esta cópia para dissipar dúvidas na interpretação das ligaduras de Bach. Por sua vez, a cópia de Kellner (D-B Mus. ms. Bach P 804, Faszitel 22),¹¹ aluno de Bach, datada de 1726, evidencia diferenças substanciais em relação ao manuscrito do compositor: a primeira partita e vários andamentos (ou secções) destas obras estão omissos, a ordem das peças não é a mesma, vários ritmos e notas surgem diferentes, compassos inteiros são excluídos ou duplicados (Lester, 1999; Schröder, 2007; Stinson, 1985).

Alguns autores acreditam que haveria versões do próprio Bach dos *Sei Solo* anteriores a 1720. Schröder (2007) partilha a opinião de que essa ideia é demonstrada pelas características de algumas cópias, nomeadamente uma de dois copistas anónimos, que evidenciaria “hábitos composicionais que Bach adoptava cerca de 1717”¹² (p. 49), e a de Kellner, que não parece basear-se nem no autógrafo nem nas restantes cópias integrais. O mesmo é notado por Lester (1999, p. 12, 20), que considera ainda que o facto de o manuscrito estar limpo e escrito de forma muito clara evidenciará que se trata de uma cópia de documentos anteriores.

Edições

Durante o século XVIII a obra *Sei Solo* existiu na forma dos manuscritos citados, tendo a fuga da Sonata BWV 1005 sido publicada num manual de violino, *L’Art du violon ou divisions des écoles choisies dans les sonates Itallienne* (Paris, 1798), do violinista francês Jean Baptiste Cartier (1765-1841) (Lester, 1999; Fabian, 2005; Stowell, 1987; Ungureanu, 2010). Em 1802 foi publicada na Alemanha (Bonn) por Nicolaus Simrock, sob a designação “três sonatas”. Simrock designou por “sonata” cada parelha formada por uma sonata e uma partita, pela ordem respectiva. Por essa altura, esta obra teria sido valorizada essencialmente pelo seu valor didáctico e algumas das peças eram mesmo intituladas “estudos” (Lester, 1999; Schröder, 2007; Ungureanu, 2010). Uma nova publicação integral surgiu em 1843, pelo violinista Ferdinand David (1810-1873), professor em Leipzig, que incluía desta vez o autógrafo em anexo (Fabian, 2005; Fabian & Ornoy, 2009; Lester, 1999; Ungureanu, 2010). Para Ungureanu (2010), a adaptação feita por David (tal como as de outros violinistas que viriam a editar a obra) do texto de Bach, que envolveu nomeadamente mudanças de arcadas e a adição de sinais de dinâmica e de expressão, terá sido feita no sentido de o tornar “interessante, em conformidade com os padrões violinísticos correntes.” (p. 62) Esta edição crítica não terá sido realizada a partir do autógrafo, mas da edição de Simrock e de outros manuscritos, e veio a servir de base a publicações posteriores (Lester, 1999).

Entre 1843 e 1908 houve muitas edições da obra. Umas encaravam-na como um conjunto de peças de estudo, outras como peças de concerto (Lester, 1999, Schröder, 2007). No âmbito da primeira publicação da obra completa de Bach pela *Bach Gesellschaft* (1850-1899), editaram-se as sonatas e as partitas (em 1879), tal como as suites para violoncelo, por Alfred Dörfell (Fabian, 2005; Schröder, 2007; Stowell, 1987; Ungureanu, 2010). Também esta edição não teve ainda como base o autógrafo (Schröder, 2007); serviu por sua vez de base às seguintes, até nova publicação em 1908, de Joseph Joachim e Andreas Moser (que continuou o trabalho do primeiro, após a morte deste). Como o manuscrito de Bach fora conhecido por Joachim em 1906 (Ornoy, 2008a; Schröder, 2007), foi já usado nesta edição (Fabian & Ornoy, 2009; Lester, 1999; Ungureanu,

¹¹ A cópia pode consultar-se em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001818 (Bach Digital).

¹² “... notational habits that Bach adopted around 1717.”

2010).¹³ A proximidade com a versão de Bach que surgiu a partir desta época terá originado um crescente cuidado por parte de editores e intérpretes. Joachim terá sido o primeiro violinista a integrar algumas das peças no seu repertório de concerto (Lester, 1999); gravou inclusivamente dois andamentos dos *Sei Solo*, em 1903 (o *Adagio* da *Sonata* BWV 1001, a que se fará aqui alusão, e o *Tempo di Borea* da *Partita* BWV 1002).

A obra foi também objecto de adaptações por parte de diversos compositores. No século XIX, num período de redescoberta da música de Bach, Mendelssohn escreveu em 1847 um acompanhamento de piano para a *Chaconne* da *Partita* BWV 1004, e Schumann compôs um acompanhamento de piano para todas as seis peças em 1853 (Fabian, 2005). Brahms publicou duas versões para piano do *Presto* da *Sonata* BWV 1001 sob a forma de estudos (nos quais alternava a melodia numa mão e o arpejo na outra), e em 1878 um arranjo da mesma *Chaconne* para a mão esquerda (Lester, 1999). Ficou famoso o arranjo posterior da *Chaconne* para piano de Ferruccio Busoni (1866-1924).

Se no século XVIII a opinião generalizada era a de que seria impossível acrescentar às obras uma parte de acompanhamento, isto mudou no século XIX. Acreditou-se então que o público precisava de uma ajuda que lhe facilitasse a compreensão da música e viu-se a solução em providenciar acompanhamento aos Solos. O resultado foi a publicação de inúmeras transcrições e a escrita original de acompanhamento de piano, desde os anos quarenta até ao fim do século.¹⁴ (Fabian, 2005, p. 3)

Desde o século XIX os *Sei Solo* foram reeditados por numerosos violinistas, cujas edições, mostrando diferenças significativas em relação ao manuscrito de Bach, dão a conhecer o entendimento que cada intérprete tem tido da obra e são hoje parte integrante da sua história interpretativa.¹⁵

As alterações presentes nestas edições dos séculos XIX-XX incluem a indicação de dedilhações, arcadas e ligaduras, sinais de fraseado e dinâmica, pontos ou traços por baixo e por cima das notas, sinais de ornamentação, *portamenti*.¹⁶ Para além destas adições, são modificadas arcadas e ligaduras do autógrafo. Ungureanu (2010) destaca em várias edições as notas e os ritmos diferentes, os “acordes invertidos”, as “arcadas deformadoras do sentido original” (p. 62) e a adição de “dinâmicas super-refinadas” (p. 67) e *glissandi*, que aponta criticamente.

Os primeiros editores olharam para as notações de Bach como sendo apenas inscrições vagas, sem sentido e não musicais em muitos aspectos – explicando que as deficiências eram resultado de uma escrita negligente. Arcadas originais têm sido livremente alteradas ... mudanças frequentes de arcada para obter mais som; legato em passagens ‘cantabile’; e processos diversos de articulação.¹⁷ (Ornoy, 2008a, p. 23)

¹³ O autógrafo é desde 1917 propriedade da *Staatsbibliothek* de Berlim (D B Mus. ms. Bach P 967); pode consultar-se em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955 (*Bach Digital*).

¹⁴ “While in the eighteenth-century the general opinion was that it would be impossible to add an accompanying part to the works, during the nineteenth-century this changed. Then it was believed that the public needed an aid to facilitate their understanding of the music and saw the solution in providing accompaniment to the Solos. The result of this was the publication of innumerable transcriptions as well as newly composed piano accompaniment from the 1840s until the turn of the century.”

¹⁵ As diferenças que as várias edições revelam relativamente ao autógrafo são analisadas nomeadamente em Fabian (2005), Ornoy (2008a), Schröder (2007), Stowell (1987) e Ungureanu (2010).

¹⁶ O *portamento* é um recurso que consiste em deslizar um dedo de uma posição para a outra, de forma audível, com uma intenção expressiva. Exemplos ilustrativos de indicações como as descritas podem consultar-se em Ornoy (2008a, p. 22, 26, 31), Stowell (1987, p. 251), Ungureanu (2010, p. 63-65).

¹⁷ “Early editors regarded Bach’s slurs as being only vaguely inscribed, irrational and un-musical in many ways - explaining that the deficiency evolved from negligent writing. Original bowings have been freely altered ... frequent bow-change to produce a bigger sound; legato in ‘cantabile’ passages; and various means of articulation.”

Os editores justificavam as alterações ao original invocando as diferentes características do arco moderno relativamente ao arco barroco e a riqueza interpretativa acrescida que aquelas podem trazer à realização da obra (Benedetti, 1947, p. 2). Tais adaptações reflectirão, deste modo, as práticas técnicas e interpretativas da época da edição das obras (Stowell, 1987; Ungureanu, 2010).

Alteram-se ainda ritmos de notas dos acordes de três e de quatro sons que não podem durar o tempo escrito (Fabian, 2005). Ilustram esta prática a notação de notas em valores rítmicos mais curtos do que os originais, cuja realização não é praticável (Stowell, 1987).¹⁸ A notação destes valores tem gerado perspectivas e opções interpretativas diferentes entre editores e violinistas. A preocupação de Bach em escrever cada uma das vozes dos acordes com uma haste própria e frequentemente em valores rítmicos diferentes poderia indicar que tais ritmos seriam passíveis de executar (Fabian, 2005; Lester, 1999). Vários violinistas têm tido, aliás, a preocupação de procurar realizar as várias vozes dos acordes com a duração escrita e de forma simultânea (Lester, 1999). Embora pouco usado, o arco “Vega”, criado no início do século XX, terá sido uma tentativa nesse sentido, já que abrangia facilmente as várias cordas desses acordes, dotado que era de uma forma redonda. Mas na verdade, qualquer que seja a técnica ou o arco empregue (mesmo que seja um arco barroco), os ritmos escritos nem sempre podem ser observados. Para alguns autores esta notação, que assinala inclusivamente hastes diferentes para cada nota dos acordes, será indicativa sobretudo de uma intenção, de um efeito pretendido (Fabian, 2005; Haynes, 2007; Lester, 1999), e poderá assim sugerir, sobretudo nos andamentos lentos, uma interpretação ritmicamente mais livre do que tem sido prática corrente.

Também a realização dos acordes tem sido ponto de discussão. Uns editores defendiam que eles deviam ser tocados com o mínimo efeito de arpejo, outros indicavam arcadas invertidas para destacar por vezes a linha melódica nas vozes inferiores, outros não se referem a essa questão (Stowell, 1987; Ungureanu, 2010). Várias indicações editoriais, nomeadamente as de Joachim-Moser, privilegiariam a ênfase da linha melódica, que não deveria ser perturbada pelas restantes notas do acorde; esta opção traduzirá uma concepção interpretativa *clássica* e a noção de primazia da melodia característica do século XIX (Lester, 1999).

A partir de meados do século XX surgiu um renovado interesse pelo manuscrito de Bach, a acompanhar o movimento da *Interpretação Historicamente Informada (IHI)*.¹⁹ A consideração das novas abordagens surgidas na sequência deste movimento é um dos aspectos que se tornou também central a este trabalho.²⁰

¹⁸ Schröder (2007, p. 39-41) exemplifica com outras peças polifónicas da época para violino em que a duração de notas mais longas é forçosamente menor do que a notada, pois o intérprete tem de mudar constantemente de uma voz para outra. Sublinhando a impossibilidade de fazer ouvir no instrumento quatro vozes em simultâneo, realça a ideia de que a notação barroca deixa transparecer sobretudo uma sugestão ao intérprete, que tem de fazer opções; opina que o importante é o início da nota, não o seu fim (p. 36-37).

¹⁹ Ou “Historicamente Inspirada” (Haynes, 2007, p. 10).

²⁰ “O termo ‘movimento da música antiga’ (igualmente ‘autêntica’ ou ‘historicamente informada’) é vulgarmente usado para descrever o numeroso grupo de músicos que se empenham em tocar repertório de música antiga da maneira ‘autêntica’ em que foi historicamente escrito e tocado. O objectivo é para ser atingido por diversos meios, tais como o tocar em instrumentos historicamente orientados, a familiaridade com tratados históricos relativos à prática performativa ou a reconstrução de uma vasta série de parâmetros de interpretação que se perderam ou então sofreram uma transformação profunda através dos anos. O termo ‘intérpretes da corrente principal’ [mainstream] é vulgarmente usado para descrever o vasto número de executantes que usam instrumentos ‘modernos’ não filiados na agenda dos movimentos de música antiga.” (Ornoy, 2007, p. 39-41) (“The term ‘early music movement’ (also ‘authentic’ or ‘historically informed’) is commonly used to describe the large group of musicians who strive for performing early music repertoire in the ‘authentic’ way in which it has historically been written and performed. This aim is to be achieved through various means, such as performance on historically oriented instruments, acquaintance with historical treatises dealing with performance practice or the

Começaram nomeadamente a adicionar-se sinais no sentido de procurar uma maior aproximação ao estilo barroco.²¹ Na sequência desse interesse, surgiu em 1958 uma edição *urtext* dos *Sei Solo* (Ungureanu, 2010) e muitas outras edições passaram a deixar transparecer, na expressão de Stowell (1987), uma “crescente revelância”²² (p. 250) pela fonte primária. Vários violinistas têm apresentado propostas interpretativas que pretendem mais próximas do manuscrito de Bach e de uma realização *informada* da obra.

De um modo geral, a segunda metade do século vinte tem mostrado grande empenho no sentido das assumidas convenções performativas do século XVIII. Ensaaios eruditos tratando da prática violinista durante o século XVIII e a influência crescente das interpretações ‘historicamente informadas’ a partir dos anos 70 têm sido assim fundamentais no incorporar da informação histórica no vocabulário do violino ‘moderno’ e na notação contemporânea.²³ (Ornoy, 2008a, p. 8)

As mudanças na concepção interpretativa da obra têm tomado assim diversas formas, as quais têm acompanhado as mudanças das tendências interpretativas.

Gravações

Embora as sucessivas edições, para além de conterem informação sobre a abordagem de cada intérprete, espelhem já por si a história interpretativa dos *Sei Solo*, as gravações traçam essa história de forma mais evidente.

Gravaram-se inicialmente andamentos isolados da obra, registando-se em seguida uma ou outra sonata ou partita completa (a primeira das quais em 1929) até as seis serem gravadas na íntegra, nos anos trinta (Fabian, 2005).²⁴ Várias dessas gravações, em violino moderno e em violino barroco, têm sido objecto de estudo, e alguns dos aspectos focados serão relevantes para compreender as abordagens interpretativas de Bach na guitarra, em particular as das sonatas. Ao ilustrarem os principais traços interpretativos distintivos ao longo dos séculos XX-XXI (traços a abordar de forma detalhada no terceiro capítulo), as gravações da obra farão notar, segundo vários autores, tendências comuns a uma época, acentuando assim diferenças entre épocas distintas (Fabian, 2006a).

É notória nessas gravações a diversidade de abordagens verificada no início do século XX, que se relaciona com uma diferença entre “escolas” (Fabian & Ornoy, 2009, p. 1) mais pronunciada do que viria a acontecer posteriormente. A literatura realça ainda processos cuja prática acabaria por decair, como os sons harmónicos (Ornoy, 2008a) ou o *portamento* (Fabian, 2005; Fabian, 2006a; Fabian & Ornoy, 2009; Ornoy, 2008a), e um uso diferente de recursos como o *vibrato*, uso que seria na época parcimonioso –

reconstruction of a multitude of performance parameters which were lost or else went through extreme transformation throughout the years. The term ‘mainstream performers’ is commonly used to describe the large group of performers using ‘modern’ instruments that do not affiliate themselves to the early music movements’ agenda.”)

²¹ Ornoy (2008a, p. 29 e 38) sublinha contudo que nem sempre as interpretações evidenciam indicações contidas nas edições (ou evidenciam-nas posteriormente a tais edições), no que respeita a convenções interpretativas do século XVIII, como o uso de cordas soltas, alterações às figuras pontuadas, uma vasta gama de variedade dinâmica e de pressão do arco.

²² “... an increased reverence ...”

²³ “Generally speaking, the second half of the twentieth century has shown greater commitment towards the assumed performance conventions of the eighteenth century. Scholarly essays dealing with violin practice during the eighteenth century, and the increasing influence of ‘historically informed’ performances from the 1970s on, have thus been instrumental in incorporating historical scholarship into ‘modern’ violin vocabulary and contemporary notation.”

²⁴ A cronologia dessas gravações até 2001 é apresentada no trabalho de Ornoy (2008a) já citado. Fabian & Ornoy (2009, p. 2) referem, à data, mais de sessenta gravações.

exemplo disso é a gravação de Joachim (de 1903),²⁵ que o emprega de forma comedida e leve, a realçar determinadas notas longas (Fabian, 2005, 2006a, 2006b; Johnson, 2002; Katz, 2004). Faz-se notar ainda o estilo improvisatório deste intérprete, que pode ser um traço individual ou eventualmente reflectir uma prática da época dessas primeiras gravações: na interpretação do *Adagio* Joachim deixa transparecer uma certa liberdade rítmica, alguma irregularidade em notas ligadas por pares,²⁶ mudanças no tempo e, embora delineie linhas melódicas longas, usa igualmente o silêncio e uma articulação clara que torna em evidência pequenas células motivicas (Fabian, 2005, 2006b; Lester, 1999).

Gravações dos anos 20-30 revelarão ainda uma variedade considerável de arcadas, em particular nas peças em forma de dança (Fabian, 2005; Ornoy, 2008a).²⁷ Os autores destacam o uso de *staccato* leve e de *marcato*, de arcadas longas e curtas, e uma articulação que realça pequenos grupos de notas (Fabian, 2005). As flutuações no tempo e a flexibilidade rítmica seriam mais marcadas do que viriam a ser futuramente em muitos intérpretes (Fabian, 2006a), características que Fabian (2005, p. 22, 24) relaciona com a articulação.

A partir de meados do século, em contrapartida, destaca-se uma maior uniformidade interpretativa, que pode relacionar-se com a influência da fonografia (Fabian & Ornoy, 2009; Ornoy, 2008a), relação a discutir no terceiro capítulo. Realça-se nas gravações desta época, comparativamente com as anteriores, a maior literalidade relativamente à partitura, a estabilidade rítmica e do tempo, a regularidade e o controle, o cultivo da velocidade, a similitude na escolha do tempo, a uniformidade de arcadas, a homogeneidade sonora, a menor flexibilidade rítmica, o uso de um *legato* sustido que evidencia a prevalência da continuidade sonora, de frases longas (Bylsma, 2001; Fabian, 2005, 2006a; Lester, 1999; Ornoy, 2008a; Ungureanu, 2010).

Em termos gerais as gravações a partir de meados do século XX mostram a abordagem literal à interpretação da música de Bach. Os valores rítmicos tendem a ser tocados com precisão e uniformidade, sem uma diferenciação óbvia entre tempos fortes e fracos. A abordagem mais flexível, ‘gestual’, ao ritmo das gerações anteriores (por exemplo de Joachim e de Kreisler) vai desaparecendo gradualmente.²⁸ (Fabian & Ornoy, 2009, p.18)

Outro aspecto característico será o uso mais constante e vincado de *vibrato*, que pode igualmente constatar-se nas gravações referidas.²⁹ Este recurso tornou-se mais constante na medida em que passou a ser parte constituinte do próprio som.

Na tendência geral do uso do vibrato no violino, as gravações confirmam o que os escritos da época sugerem: que durante as primeiras três décadas do século XX, os violinistas se afastaram da concepção tradicional do *vibrato* enquanto ornamento, usado com o intuito de decorar uma nota ou de intensificar uma frase, para se aproximarem da função moderna do *vibrato* para realçar o som e ser consequentemente usado a maior parte do tempo.³⁰ (Philips, 1992, p. 108)

²⁵ A gravação do intérprete está disponível no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=-XQxCLDPB24>); a referência respectiva (poldi24, 2007), que indica a data de gravação como sendo 1904, pode ser consultada no final deste trabalho.

²⁶ Por exemplo nos c. 5 (4º t.), 6 (1º t.), 18 (4º).

²⁷ Fabian (2005, p. 6) salienta a mesma diversidade de arcadas na gravação de Joachim.

²⁸ “Generally speaking the recordings from the middle of the twentieth century display the literalistic approach to interpreting Bach’s music. Rhythmic values tend to be played accurately and evenly, without obvious differentiation between strong and weak beats. The more flexible, ‘gestural’ approach to rhythm of the earlier generations (e.g. Joachim’s and Kreisler’s) gradually disappears.”

²⁹ Johnson (2002, p. 207) refere também a evolução no uso do *vibrato* nos instrumentos de sopro.

³⁰ “In the general trend of violin vibrato, recordings confirm what the writings of the period suggest: that during the first three decades of the twentieth century, violinists moved away from the traditional view of vibrato as an ornament, to be used to decorate a note or to intensify a phrase, towards the modern function of vibrato to enhance tone, and therefore to be used almost all the time.”

Um traço relevante na interpretação da obra será a ênfase colocada na linha melódica, visível nomeadamente através das opções de execução dos acordes de três e quatro notas. As dificuldades já referidas na realização destes acordes levam a que vários violinistas os realizem de forma vincadamente cortada (divididos em 1+2, 1+3 ou 2+2 notas) ou com os baixos antes do tempo (Fabian, 2005; Ornoy, 2008a). Esta última prática, nomeadamente, reflecte a preocupação em enfatizar a linha melódica (que surge no tempo) e mostra a concepção interpretativa da época mencionada – a gravação de Heifetz (1952/1995), por exemplo, exemplifica uma realização dos acordes semelhante, rapidamente dirigida para a nota aguda. Tal procedimento retira alguma perceptibilidade às restantes notas, diminuindo a clareza da textura polifónica das obras.³¹

Apesar dos traços interpretativos comuns a cada período, que surgem como reacção de cada geração à geração anterior (Fabian, 2006a) e se espelha na adopção ou no abandono de determinadas práticas (Ornoy, 2008a), tem vindo a ser destacada também alguma diversidade na abordagem aos *Sei Solo*. Alguns autores apontam os traços individuais e as diferenças, para além das semelhanças, e mostram mesmo que cada interpretação é influenciada por um conjunto complexo de influências interactivas e revela particularidades de realização que põem limites à procura de categorizações gerais (Liebman, Ornoy, & Chor, 2012). Ao analisar gravações do *Adagio* BWV 1001, Ornoy (2008a, p. 38-39) destaca divergências e idiosincrasias individuais que porão em causa a ideia habitualmente aceite da homogeneidade interpretativa dos violinistas da segunda metade do século XX. Apesar de considerar somente um pequeno fragmento de um único andamento da obra (e dos mais livres), infere daí conclusões generalizadas. Realça práticas que não se relacionam com uma tendência geral de determinado período (exemplifica com o uso do tempo e do ritmo, o fraseado, as arcadas, a execução dos acordes). Sugere, por exemplo, que um recurso recentemente usado, como a execução dos baixos no tempo (que surgiu a partir do conhecimento histórico), existiria já em gravações antigas, nomeadamente dos anos 20 (Ornoy, 2008a, p. 12, 37).

O som pequeno da gravação de Joachim numa época em que se cultivava uma certa grandiosidade sonora é também revelador de tais diferenças (Fabian, 2005). Outro exemplo é, nas suas gravações de Bach, um uso comedido de *portamento*, recurso supostamente muito usado na época, inclusivamente por alunos seus (Fabian, 2005; Philip, 1992). Por sua vez, Heifetz (1952/1995) viria posteriormente a recorrer com frequência ao *portamento*, no sentido de destacar expressivamente um motivo ou de distinguir a sua repetição, numa época em que o recurso estava já a cair em desuso (Fabian & Ornoy, 2009). Por vezes, e apesar da mencionada tendência para realçar a melodia, alguns violinistas executavam os acordes de cima para baixo, enfatizando pontualmente uma nota intermédia ou o baixo (Fabian & Ornoy, 2009, citando uma gravação de Heifetz). Outros elementos de diversidade e individualidade a considerar seriam igualmente o tratamento conferido à dinâmica, ao ritmo (Fabian & Ornoy, 2009), ao tempo (Fabian, 2006a).

Tais sinais de individualidade existiram sempre, havendo em todas as épocas intérpretes que se distinguem por usar recursos próprios – a prática interpretativa acarreta variedade e diferença e é influen-

³¹ Fabian (2005, p. 6; 2006b, p. 200) aponta precisamente a realização dissecada dos acordes por Joachim como única excepção ao seu estilo improvisatório.

ciada por muitos factores. Por outro lado, a própria gravação é um registo temporalmente limitado de uma interpretação. Considerações desta natureza tornam evidentes os limites de uma tipificação que se procura comparando gravações duma mesma obra. No entanto, é de ter em atenção mesmo assim que no presente trabalho se examinam traços comuns a intérpretes de determinada época no sentido de se compreender uma dinâmica interpretativa interactiva que leva ao uso ou ao abandono de diferentes recursos – particularmente na prática interpretativa na guitarra.

Outro aspecto que tem sido abordado na literatura sobre gravações da obra em violino é a influência da *IHI*. Vários violinistas modernos têm vindo a tocar a obra num instrumento barroco ou com um arco barroco, e alguns dos que tocam num instrumento moderno vieram a usar supostas práticas da época (Fabian, 2005; Ornoy, 2008a; Ungureanu, 2010). Na opinião de vários autores, as diferenças entre interpretações *historicamente informadas* e as restantes (“mainstream”) têm mesmo vindo a esbater-se (Fabian, 2006a). A mudança na concepção interpretativa da obra de Bach no violino que surgiu com o conhecimento histórico está evidenciada no excerto que se transcreve do texto incluído por Mullova na sua gravação mais recente dos *Sei Solo* (2007, 2008/2009):

Quando eu frequentava o conservatório de Moscovo, os professores deram-me um conjunto de regras muito estritas para tocar a música de Bach: baseavam-se numa abordagem na altura generalizada que combinava um som estandardizado belo, uma articulação ampla e uniforme, fraseado longo, se possível, e vibrato contínuo e regular em cada nota, a imitar, costumavam eles dizer, um órgão imaginário. Percebo que a menção destes critérios possa hoje fazer sorrir, mas dão uma boa ideia da estética musical em que se fundamentavam. Ao longo desses anos, as minhas Sonatas e Partitas tornaram-se hirtas, monótonas e mesmo mais difíceis de executar, porque não me tinham sido fornecidos os princípios básicos para compreender o texto barroco. Costumava tocá-las com muito pouca articulação, e sem fazer a distinção entre tempos fortes e fracos que está tão naturalmente ligada a golpes de arco. Mas mais do que tudo, não entendia as relações harmónicas, que são fundamentais para uma sensação de liberdade e envolvimento no argumento musical.³² (2009, [5])

Alguns intérpretes terão mesmo passado a incorporar mais recentemente formas de expressão e técnicas instrumentais da época, explorando o carácter “retórico” (Haynes, 2007, p. 165-166; Ornoy, 2008a, p. 27) da interpretação. Vários autores (Fabian 2000, 2003, 2005; Haynes, 2007; Ornoy, 2008a) têm observado que os intérpretes (e os trabalhos sobre *IHI*) só tardiamente atentaram nestas questões interpretativas, focados como estavam na redescoberta e na recriação de repertório que, apesar de ter passado a ser tocado em instrumentos antigos, seria ainda, segundo eles, interpretado com base em convenções interpretativas coetâneas. A mudança de abordagem ter-se-á dado quando questões relacionadas com a articulação se tornaram centrais à interpretação, não só em violino como também noutros instrumentos (Fabian, 2000; Fabian & Schubert, 2006; Fabian & Schubert, 2009; Fabian & Sung, 2011; Haynes, 2007; Ornoy, 2008a).

³² “When I was at the conservatory in Moscow, my teachers gave me a set of very strict rules for playing Bach’s music: they were based on a widely-held approach of the time that combined a standardized beautiful sound, broad, uniform articulation, long phrasing, if possible, and continuous and regular vibrato on every single note, in imitation, they used to say, of an imaginary organ. I realize that mention of these criteria today might raise a smile, but they give a good idea of the musical aesthetic that I was grounded in. During those years, my Sonatas and Partitas became stiff, monotonous and even more difficult to perform, because I had not been provided with the basic principles for understanding the Baroque text. I used to play them with very little articulation, and without the distinction between strong and weak beats that is so naturally linked to bow-strokes. But most of all, I didn’t understand the harmonic relationships, which are fundamental to a feeling of freedom and involvement in the musical argument.”

Diversos trabalhos ilustram tal abordagem, observando recursos usados em gravações recentes que conferem uma especial expressividade à interpretação e que serão particularmente mencionados ao longo do meu trabalho: o uso da corda solta e de posições baixas, as flutuações no tempo, a variedade na pressão e na amplitude das arcadas, os acentos agógicos³³ e a desigualdade rítmica (que permitem diferenciar notas rítmica e harmonicamente fortes e distinguir os diferentes motivos), a flexibilidade rítmica, a transparência sonora, uma ornamentação ampla e variada, uma gama dinâmica discreta, nuances rítmicas e de articulação centradas em motivos curtos, o uso de silêncios e, por vezes, a opção por tempos mais lentos (Fabian & Ornoy, 2009; Fabian & Schubert, 2009; Fabian & Sung, 2011; Haynes, 2007; Ornoy, 2006; Ornoy, 2008a; Schulenberg, 2006). Fabian (2005) faz notar a aplicação destes recursos à interpretação dos *Sei Solo*:

Já perto de meados dos anos 70, no alvorecer do movimento da música antiga, determinados músicos começaram a perceber as oportunidades permitidas pela aplicação das técnicas de execução originais do século XVIII e a informação interpretativa codificada nas marcações originais de articulação e de arcadas de Bach, preservadas na cópia autêntica do autógrafo. A consciência crescente de práticas históricas e as experiências a tocar com instrumentos da época levaram a uma nova tendência na interpretação que utilizava a característica articulação curta do arco barroco, punha ênfase no agrupamento rítmico e na pulsação, e não procurava realizar linhas polifónicas sustentadas.³⁴ (p. 11)

Nos trabalhos a que se aludiu realça-se ainda o recurso a outros processos no violino que terão origem na procura de uma aproximação à prática barroca. Um deles é o uso comedido do *vibrato*, que surge fundamentalmente a ornamentar algumas notas (Fabian, 2005).³⁵ Outro é o arpejo leve dos acordes (em vez da sua divisão acentuada), que permite aumentar a clareza polifónica (Ornoy, 2008a; Fabian, 2005; Fabian & Sung, 2011).³⁶ Outro ainda, na realização dos acordes arpejados, é a execução do baixo no tempo, e não antes (Ornoy, 2008a).³⁷ A este respeito, Fabian (2005, p. 12-13) salienta que uma execução dos arpejos que recorra à prática da época poderá inclusivamente terminar numa nota intermédia, nos casos em que exista uma condução melódica nesta voz; destaca no entanto que a prática mais comum entre os violinistas, modernos e barrocos, continua a ser iniciar o arpejo na nota do baixo e terminá-lo na nota superior.

Estas novas abordagens em violino barroco tornam-se evidentes no confronto de algumas gravações recentes das sonatas com gravações anteriores. A gravação de Kuijken (1990), realizada em 1981, por exemplo, é ilustrativa do uso de alguns cânones modernos na realização destas obras num instrumento barroco, ao

³³ A noção de *agógica* (a realização, não notada, de uma variação rítmica relativamente ao que está escrito na partitura) será particularmente considerada na terceira parte.

³⁴ “Towards the mid 1970s, in the wake of the early music movement, certain musicians started to realize the opportunities afforded by the application of original 18th-century playing techniques and the interpretative information encoded in Bach's original articulation and bowing markings preserved in the autograph fair copy. The increasing awareness of historical practices and experiences with playing on period instruments led to a new trend in interpretation that utilized the characteristic short articulation of the baroque bow, placed emphasis on rhythmic grouping and pulse, and did not strive for sustaining polyphonic lines.”

³⁵ Stowell (2001, p. 65) frisa que o *vibrato* seria menos intenso, contínuo e variado do que posteriormente por razões técnicas que se prenderiam inclusivamente com o modo de segurar o instrumento. Apesar da ideia generalizada do uso moderado do *vibrato* no Barroco, Walls (2007), numa crítica ao livro de Schröder (2007) que se tem vindo a citar, faz questão de salvaguardar a complexidade da sua utilização na época (que considera não ter sido observada pelo autor), frisando que as fontes dos séculos XVII e XVIII mostram uma grande variedade de opções, que podiam ir “desde rejeitar peremptoriamente este meio a recomendá-lo nalguns contextos” (p. 3) (“... from rejecting the device outright to recommending it warmly in certain contexts ...”).

³⁶ Esta prática é realçada por violinistas como Schröder (2007, p. 66, 71) e Ungureanu (2010, p. 318-319). Stowell (2001, p. 82) salienta na época o uso de cordas soltas na execução dos arpejos, no sentido de aumentar a ressonância.

³⁷ Esta é outra prática destacada por vários intérpretes e autores (Donington, 1982, p. 170; Lester, 1999, p.37-39; Schulenberg, 2006, p. 23; Ungureanu, 2010, p. 318-319).

agrupar as notas por frases longas que encadeia de forma bastante contínua (a mesma característica surge na gravação de 1984-1985 de Schröder, 2005) e ainda ao transmitir uma regularidade acentuada no uso do tempo e da articulação, acentuando frequentemente o tempo à divisão, o que resulta em vários momentos numa interpretação marcada (faixa 16). Em contrapartida, a acentuação do tempo é bastante mais leve em determinadas gravações recentes, surgindo antes de acordo com o compasso, o que resulta numa muito maior leveza (Beyer, 2010, 2011/2011). Nalguns casos o ritmo e mesmo o tempo são particularmente flexíveis (Beyer, 2010, 2011/2011; Schmitt, 2004/2005, faixa 3);³⁸ o tempo de alguns andamentos é especialmente lento na gravação de Schmitt (2004/2005, 2006). Ao nível da articulação, as notas e as células melódicas e rítmicas são tornadas distintas, de forma dinâmica e expressiva, através do silêncio – este é um recurso muito empregado por Beyer (2010, 2011/2011), que parece *pronunciar*³⁹ cada nota distintamente. A intérprete mostra não só uma grande diversidade de arcadas (recurso que é observável também noutras gravações, entre elas a de Kuijken, que o usa para tornar distintos motivos que se repetem), mas também uma grande variedade de articulações e dinâmicas, explorando particularmente o uso do silêncio. A sua forma de tocar especialmente fragmentada, descontínua, focada em grupos de notas curtos, rítmica, deixa transparecer sempre implicitamente o carácter de dança. O som é brilhante, ressonante, leve e bastante liso, devido ao uso limitado de *vibrato*; a mudança de abordagem no uso deste último recurso torna-se tão notória na interpretação de Beyer que consegue mesmo *ouvir-se* a sua ausência, o que modela a própria sonoridade.

Estas interpretações evidenciam ainda mais notoriamente a observação de sinais de articulação presentes no autógrafo como as ligaduras. O recurso ao arpejo leve e à execução do baixo no tempo surge também em várias gravações, não só mais recentes como também anteriores (Schröder, 1984, 1985/2005).

Síntese

Fica sumariamente ilustrado o modo como as sucessivas edições e gravações dos *Sei Solo* constituem a história interpretativa da obra. Os principais traços realçados exemplificam a multiplicidade de abordagens no violino, bem como tendências comuns a cada época. A referência a gravações recentes no violino barroco realça uma abordagem mais elástica, que adopta recursos que aproximarão a interpretação da retórica barroca, recorrendo a convenções estilísticas da época, e que remete, ao mesmo tempo, para aspectos apontados em gravações do início do século XX, agora num novo contexto (Fabian, 2006a). Renova-se o uso desses recursos expressivos mas de um modo que assenta em ideais que não deixam de ser profundamente actuais, como a perfeição técnica, a clareza, leveza sonora, transparência. Uma tal abordagem poderá evidenciar uma nova etapa nas perspectivas interpretativas da obra. Deixa transparecer traços estéticos que serão de novo realçados quando se mencionarem as características gerais da interpretação entre os séculos XIX e XXI (Capítulo III).

A consideração dos traços aqui retratados na interpretação de Bach na guitarra será foco da atenção do próximo capítulo.

³⁸ A gravação de Mullova (2007, 2008/2009) num violino moderno (segundo um modelo barroco e com cordas de tripa) evidencia também em vários momentos flexibilidade rítmica no contorno de pequenos grupos de notas, que a violinista distingue com o uso do silêncio e da diversidade de articulação (faixa 2). Mostra igualmente a observação das ligaduras originais (faixas 2, 8).

³⁹ Este conceito será particularmente abordado na terceira parte (Capítulo XII).

Capítulo II

Gravações de obras de Bach na guitarra

As sonatas para violino têm sido alvo de transcrições para guitarra que constituem um testemunho importante da interpretação de Bach no instrumento e foram uma referência fundamental para a minha interpretação. De modo a contextualizar as abordagens interpretativas a estas obras (abordagens que serão objecto de análise detalhada na segunda parte do trabalho), atenta-se agora brevemente na prática da transcrição no instrumento e observam-se tendências interpretativas na guitarra desde as primeiras gravações do início do século XX com base em gravações da obra de Bach, de um modo mais particular das sonatas, sistematizando características gerais relevantes. Esta reflexão é também aqui desenvolvida no contexto geral da análise das práticas interpretativas dos séculos XIX-XXI.

A transcrição na guitarra

A interpretação de Bach na guitarra envolve sempre a transferência de uma obra escrita para um determinado meio para outro meio diferente, na medida em que o compositor não escreveu para o instrumento. Todas as gravações consideradas neste capítulo e no Capítulo IX, tal como todas as obras analisadas na segunda parte deste trabalho, são transcrições, e por isso considerou-se relevante fazer uma breve problematização inicial deste termo, que será utilizado em todo o trabalho, e realçar a frequência com que os guitarristas recorrem a esta prática.

O termo “transcrição” tem sido objecto de uma multiplicidade de definições, distinguindo-o alguns autores de “arranjo” ou de “adaptação”. A diferença passará nomeadamente pelo grau de proximidade em relação ao texto original, que pode ir de uma transcrição literal a uma obra que se afasta muito da primitiva. Segundo o artigo de Ellingson (2012) no *Grove Music Online*, “arranjo” pressupõe ou uma mudança no meio instrumental primitivo ou a elaboração ou simplificação da obra original com ou sem uma mudança de instrumentação. “Transcrição”, por seu lado, envolverá a cópia escrita de uma obra musical, com um novo esquema¹ ou um novo sistema de notação (no caso da passagem de obras em tablatura para a notação actual) – um exemplo será a transcrição de manuscritos para edições modernas. De acordo com esta definição, qualquer transcrição para guitarra destas sonatas será na verdade um “arranjo” ou uma “adaptação”, na medida em que é feita para um novo instrumento. No entanto, uma versão que nada mude do original, limitando-se a copiar uma obra manuscrita para a notação actual, caberá na verdade no conceito de “transcrição”, já que em nada altera a notação primitiva, apesar da mudança de meio instrumental: não muda as notas ou os ritmos, não realiza qualquer adaptação imposta pelo novo instrumento, nomeadamente a clave, a tonalidade ou o registo (embora, no caso da guitarra, que é um instrumento transpositor, as obras soem uma oitava abaixo da notação). Apesar de muitas das transcrições que irão ser analisadas na segunda

¹ Ellingson exemplifica com a cópia de uma obra para orquestra originalmente disposta por partes separadas, para uma notação que englobe todo o conjunto orquestral. O artigo pode ser consultado em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>.

parte alterarem significativamente o original, enquanto outras se limitam a reescrever as notas originais, usa-se neste trabalho indiscriminadamente o termo “transcrição”, de modo a simplificar a designação desta prática (“adaptação” é mesmo assim empregue em momentos em que se pretende realçar um significativo afastamento do original).

Desde há muito que a prática da transcrição de literatura original para outros instrumentos tem sido habitual entre os intérpretes da guitarra. O repertório do instrumento é em parte composto por obras originais para outros instrumentos, entre eles os de corda dedilhada que precederam a guitarra actual – esta literatura inclui obras originais, para além de intabulações de obras, nomeadamente vocais (Teixeira, 2009).

No período clássico era prática comum a adaptação pelos guitarristas de temas populares de outros instrumentos e de árias de óperas ou canções famosas, muitas vezes sob a forma de temas com variações (Charnassé, 1985; Miteran, 1997; Rodrigues, 2011; Teixeira, 2009; Turnbull, 1988). Na segunda metade do século XIX, adaptaram-se igualmente obras célebres, sempre com o intuito de renovar e de alargar o repertório do instrumento: *potpourris* sobre temas operáticos, arranjos de canções e danças populares, obras de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Tchaikovsky, Schumann, Albéniz, Granados (Charnassé, 1985; Costa, 2006; Miteran, 1997; Gilardino, 1988; Rodrigues, 2011; Teixeira, 2009; Turnbull, 1988). Estas obras adaptavam e realizavam mesmo autênticas variações sobre as peças originais. Uma parte importante da literatura para guitarra da segunda metade do século XIX é composta por este repertório, e guitarristas que se destacavam na época, como Antonio Jiménez Manjon (1866-1919)² ou Francisco Tárrega (1952-1909), foram pioneiros na transcrição e na interpretação de inúmeras obras escritas para outros instrumentos, nomeadamente de Bach.³

Entretanto, em meados do século XX verificou-se entre os guitarristas um renovar do interesse pela música antiga e pelos instrumentos de corda dedilhada antigos, que tinham entretanto caído em desuso. O repertório foi alargado com obras para instrumentos de cariz mais popular como a guitarra renascentista ou barroca, e outras para instrumentos mais prestigiados como a *vihuela* ou o alaúde, para os quais se escreviam obras mais complexas (Dell’Ara, 1988). O pedagogo Emilio Pujol (1886-1980) iniciou neste campo uma obra pioneira, ao transcrever em notação moderna obras em tablatura dos grandes vihuelistas (e alaudistas) do século XVI, que incluíam nos seus livros peças para guitarra (Teixeira, 2009). Estas obras consistiam essencialmente em monodias (poemas cantados) sobre as quais era construído um acompanhamento instrumental (*villancicos* e *romances*), em *fantasias* instrumentais, em danças (*pavanas*, *galhardas*, *bransles*). Passaram então a integrar o repertório dos intérpretes obras de vihuelistas e guitarristas renascentistas, como Luys de Milán, Luys de Narvaez, Miguel de Fuenllana, Alonso Mudarra, Diego Pisador, Enriquez de Valderrabano, Esteban Daza (Charnassé, 1985; Dell’Ara, 1988; Gilardino, 1988; Miteran, 1997; Turnbull, 1991).

² Manjon poderá ter sido o primeiro guitarrista conhecido a realizar uma transcrição de Bach (Costa, 2012).

³ Tárrega terá sido pioneiro nomeadamente na transcrição das peças para violino solo (Costa, 2006; Wade, 1985). A sua transcrição de um dos andamentos da Sonata BWV 1001 será abordada no Capítulo IX.

Do período barroco tocam-se hoje igualmente obras, ainda escritas em tablatura, para a guitarra de cinco ordens de cordas característica daquele período. A literatura para o instrumento era essencialmente composta por peças num estilo popular, com o uso constante de acordes rasgueados, e por peças numa escrita polifónica mais erudita, que integrava também elementos populares. Eram sobretudo danças (agrupadas ou não em suites), caprichos, tocatas, sinfonias, ou ainda obras em que se realizava o baixo contínuo. Alguns dos autores dessas obras são Francesco Corbetta, Giovanni Battista Granata, Ludovico Roncalli, Robert de Visée, Gaspar Sanz e Santiago de Murcia. Mas deste período destacam-se hoje em particular as adaptações da obra de Bach e da obra para alaúde de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), compositor e alaudista alemão.

Em suma, uma grande parte do repertório tocado hoje no instrumento é transcrito, pois a guitarra sofreu sempre constantes modificações de construção e só a partir de finais do século XVIII foi adquirindo a forma actual, passando inclusivamente a ter o mesmo número de cordas que tem hoje. A transcrição continua a ser prática usual entre os intérpretes e muitas obras transcritas, de diversos períodos e autores, integram habitualmente o seu repertório de concerto.

Gravações pioneiras

Bach está sem dúvida entre os autores cujas obras foram mais vezes adaptadas e tocadas na guitarra, nomeadamente a partir do século XIX. Inicialmente seleccionaram-se sobretudo andamentos isolados de suites, partitas ou sonatas, para alaúde, violoncelo, violino. Começaram a editar-se e a tocar-se depois obras completas, e para outros instrumentos (nomeadamente flauta e cravo). No sentido de encontrar traços significativos da interpretação de Bach no instrumento, atenta-se agora em gravações de diversas obras desde o início do século XX, realçando características marcantes que transparecem nesses registos; as questões consideradas prendem-se sobretudo com a sonoridade e o uso dos recursos do instrumento (questões relativas a aspectos específicos da transcrição das sonatas para violino são analisadas na segunda parte). Observam-se diversas interpretações mas não de uma forma exaustiva, pois tal propósito sairia do âmbito do presente capítulo, e sim no sentido de realçar características interpretativas que se problematizam ao longo de todo o trabalho.⁴

As gravações pioneiras mostram alguns traços comuns na abordagem a estas obras e ao próprio instrumento. Os guitarristas Miguel Llobet (1878-1938), Agustin Barrios (1885-1944), Andrés Segovia (1893-1987), incluíram obras de Bach nas suas gravações, que são um importante testemunho da forma como se tocava na época. As características mais marcantes destas abordagens parecem ser comuns à interpretação de Bach e do restante repertório.

Llobet (1925/2004, faixas 1-2) gravou (duas vezes) a *Sarabande* da Partita BWV 1002 para violino e Barrios (1928/2004, faixa 14) gravou a *Bourrée (I e II)* da *Suite* para violoncelo BWV 1009.⁵ Ambas as inter-

⁴ Na referência às gravações, particularizam-se por vezes os andamentos de uma obra, quando o uso de um processo descrito se torna aí particularmente relevante.

⁵ Esta *Bourrée* está indicada no disco como um *Loure*.

pretações realizam constantes flutuações de tempo (alguns *accelerandi*, muitos *rallentandi*, o uso de *rubato*) e grandes contrastes de dinâmica. Llobet recorre a *piani* acentuados, que tornam por vezes os finais de frase quase impercetíveis. Explora recursos expressivos do instrumento como o *glissando* (*portamento*), *vibrato*, arpejo, mudanças tímbricas, ligados técnicos.⁶ Algumas notas da melodia são produzidas com recurso a sons harmónicos. Usam (sobretudo Llobet) um registo extremamente doce em certos motivos, de forma particularmente expressiva. Ambos os intérpretes adicionam harmonias e notas graves ao original de Bach, tirando partido dos recursos da guitarra e adaptando assim a obra a um instrumento novo, capaz de efeitos diferentes. Para além disso prolongam também muitas notas, o que resulta numa sonoridade *legato* e grandiosa.

Os aspetos focados são comuns na época a intérpretes de outros instrumentos. Várias daquelas características foram apontadas na interpretação em violino, e a adição de notas, por exemplo, era uma prática realizada noutros instrumentos harmónicos, como o piano (dela é exemplo a adaptação da *Chaconne* por Busoni referida no capítulo anterior).

Existe também uma gravação da época, de 1929, de Mario Maccaferri (1900-1993), que evidencia traços comuns, como o uso regular de *glissandi* expressivos, ligados e arpejos, e a ênfase, ao nível da intensidade e da duração, de muitas notas, sobretudo da melodia.⁷ O intérprete realiza também algumas notas diferentes do original. Este registo mostra, no entanto, uma maior regularidade no uso do tempo, embora ocasionalmente Maccaferri acelere e se detenha nalgumas notas. Usa uma sonoridade clara, um timbre muito idêntico, pouco *vibrato*. Tais traços são distintos em relação às interpretações referidas, o que acentua a ideia de que existe também diversidade entre intérpretes, numa mesma época.

Encontram-se semelhanças entre as interpretações de Barrios e de Llobet e as de Segovia, estas efectuadas também a partir dos anos 20. As obras de Bach que Segovia gravou (e transcreveu)⁸ – algumas delas mais do que uma vez – foram essencialmente andamentos de suites, partitas, sonatas, entre as quais:

- **Gavotte en rondeau** BWV 1006 para violino (1927 e 1954)
- **Courante** BWV 1009 para violoncelo (1927)
- **Prélude** BWV 1007 para violoncelo (1935 e 1952)
- **Prélude** BWV 999 para alaúde (1928 e 1954)
- **Allemande** BWV 996 para alaúde (1928 e 1968)
- **Fuga** BWV 1001 para violino (1928 e 1955)
- **Bourrée e Double** BWV 1004 para violino (1949 e 1967)
- **Gavotte I e II** BWV 1012 para violoncelo (1952)
- **Bourrée** BWV 996 para alaúde (1952)
- **Bourrée** BWV 1002 para violino (1952 e 1967)
- **Courante** BWV 1009 para violoncelo (1952)

⁶ O ligado é um processo técnico que consiste em tocar uma nota só com a mão esquerda; pode ser ascendente ou descendente.

⁷ O site [DjangoBooks.com](http://www.djangobooks.com) disponibiliza a gravação em formato MP3 (http://www.djangobooks.com/archives/maccaferri_bach.mp3).

⁸ Wade (1985, p. 12) nota que as primeiras transcrições de Segovia de uma selecção de peças de Bach foram publicadas pela primeira vez em 1928.

- **Siciliana** BWV 1001 para violino (1952)
- **Chaconne** BWV 1004 para violino (1954)
- **Sarabande** BWV 1002 para violino (1967)
- **Sarabande** BWV 997 para alaúde (1968)
- **Gigue** BWV 997 para alaúde (1968)
- **Suite** BWV 1009 para violoncelo (1961)
- **Prélude, Sarabande, Minuet I-II** BWV 1007 para violoncelo (1975) (transcrição de J. W. Duarte)

Nas gravações consultadas (1927-1939/1988, 1952/1988, 1952-1968/2002) surgem características comuns às gravações anteriormente referidas, como a adição de notas e a maior duração dos ritmos originais, escassa adição de ornamentação, contrastes de timbre e intensidade, uso recorrente de *glissandi*, *vibrato*, ligados expressivos, arpejos, recurso ocasional a harmónicos. A sonoridade é densa, rica e expressiva, pesada, forte e mais clara (ressalve-se a qualidade técnica superior de muitas destas gravações, relativamente às de Llobet e Bárrios). Segovia usa uma grande diversidade de ataques, conforme a intenção que pretende dar a uma nota. Muda muitas vezes a articulação e o timbre, conferindo um carácter diferente a cada motivo ou à exposição de um motivo. Realiza assim muitos contrastes a nível de timbre (entre o muito doce e o metálico), intensidade, dinâmica, ataque. O *vibrato* é acentuado, distingue algumas notas, e o *rubato* é frequente. O intérprete destaca notas especialmente expressivas através da duração e do ataque, acentuando-as vincadamente; muitas delas são realizadas em *staccato*. Larga por vezes algumas antes do tempo e não evita pequenos silêncios, ruídos, um som pouco limpo (embora claro). Arpeja de forma intensa acordes e duas notas simultâneas. Recursos como estes pretenderão distinguir as vozes expressivamente e enfatizar determinadas notas, motivos, acordes, dissonâncias.⁹

Aproveita a capacidade harmónica do instrumento e mantém a soar muitas notas originais, usufruindo da ressonância da guitarra. Este prolongamento do som enfatiza a prioridade dada à densidade sonora, às frases longas, a uma dinâmica contínua, a uma articulação *legato*. Adiciona também muitas notas, nomeadamente baixos, para a guitarra soar mais, procurando superar as limitações de volume do instrumento. Em vários momentos acrescenta mesmo linhas melódicas na voz do baixo. Introduce assim alterações significativas aos textos originais.¹⁰

Segovia foi um marco na história da interpretação na guitarra e a sua forma de projectar o instrumento foi transversal a todo o repertório que tocou, ao longo de uma grande parte do século. As gravações da obra de Bach ilustram o modo como pensava a guitarra e evidenciam traços comuns à sua interpretação de outras obras, nomeadamente da literatura original de compositores espanhóis e latino-americanos que para ele escreveram, em estreita colaboração. As características apontadas mantêm-se em gravações posteriores, realizadas por vezes com quase trinta anos de diferença. Algumas peças surgem mais lentas, num tempo mais

⁹ Carvalho (2004) salienta os recursos usados por Segovia para realçar a polifonia presente nas obras, particularizando a agógica e o timbre, e enfatiza a riqueza polifónica conseguida pelo intérprete e a sua “noção de orquestralidade” (p. 295).

¹⁰ A visão interpretativa de Segovia está registada também nas transcrições que editou, nomeadamente na versão emblemática da *Chaconne* da Partita BWV 1004, que terá sido inspirada na de Busoni (Berg, 2009).

constante ou com a adição de mais notas (caso da segunda versão da *Fuga* BWV 1001, mais lenta e mais expressiva do que a primeira).

As interpretações referidas sugerem particularidades comuns a intérpretes de outros instrumentos, nomeadamente às que foram referidas no capítulo anterior em violino, da mesma época. Os intérpretes citados privilegiavam muito particularmente os recursos harmónicos do instrumento. Adicionavam baixos, motivos melódicos e notas aos acordes nas obras originais de Bach para instrumentos predominantemente melódicos. Através destes procedimentos e de um ataque forte e vincado procuravam obter uma sonoridade cheia e pesada que seria comum a muitas interpretações das primeiras décadas do século XX (Haynes, 2007). Recorde-se que, no que respeita as gravações em violino dos *Sei Solo*, a sonoridade modesta de Joachim, no início do século, tem precisamente sido apontada como uma excepção à tendência da época (Fabian, 2005).

As gravações aqui referidas espelham uma forma de usar a guitarra e uma perspectiva interpretativa do instrumento que não se restringe à interpretação de Bach, já que nela se empregam processos comuns aos do restante repertório.

Gravações posteriores

Várias gravações posteriores (por guitarristas que nasceram nomeadamente nos anos 20) evidenciam alguns traços destas gravações pioneiras, embora com uma medida diferente.¹¹ Revelam uma sonoridade densa e o recurso a meios expressivos do instrumento como ligados, *glissandi*, arpejos, um *vibrato* acentuado em algumas notas, contrastes de timbre, dinâmica, intensidade e ataque (Diaz, 1956-1960/2013, faixas 7-10; Funes, circa 1950/2009; Presti, 1938, 1956/2012, faixas 5, 16; Yepes, 1971). Realizam ainda alterações ao texto de Bach, incluindo a adição de notas. Tal como em gravações anteriores, não era comum a adição de muita ornamentação.

Recursos análogos existem em gravações de intérpretes nascidos já nas décadas de 30-40, que exibem uma sonoridade forte, ataques acentuados, o recurso a alguns daqueles processos expressivos. Em gravações de diversas obras de Bach, Julian Bream usa *vibrato*, ligados, *glissandi*,¹² arpejos e muito *staccato*, com o qual acentua e distingue expressivamente as notas – são exemplo a gravação disponível no YouTube da *Fuga* BWV 1000 (MonteverdiXVI, 2006), bem como gravações constantes de registos discográficos (1965-69/1993, 1992/1994).¹³ São características as suas variações expressivas de timbre e de ataque, com contrastes acentuados. John Williams (1974/1986), nos seus registos pioneiros das suites para alaúde e de outras obras, enfatiza as notas através de um ataque decidido e de algum *vibrato*, realiza arpejos e *glissandi*. Na execução da ornamentação recorre sobretudo a ligados, que usa também noutros momentos. Traços semelhantes surgem noutros intérpretes da época: por exemplo, Leo Brouwer (1981, faixa 1) mostra ataques vincados na interpretação da *Siciliana* BWV 1001, contrastes de intensidade e timbres, o uso recorrente de *staccato* e de *vibrato*

¹¹ Ressalve-se que várias das gravações agora citadas são contemporâneas às de Segovia, que gravou até a década de 70.

¹² Na análise das interpretações da *Chaconne* BWV 1004, Freitas (2005, p. 47 e 58) refere o uso de *glissandi* não só por Segovia como por guitarristas como Julian Bream ou Leo Brouwer, que relaciona com uma concepção interpretativa romântica na guitarra.

¹³ A gravação de 1965/69 (1993) inclui duas suites para alaúde (BWV 996 e 997) e as *Trio Sonata* BWV 525 e 529; a de 1992 (1994) inclui as obras para alaúde BWV 998 e 996, a *Chaconne* BWV 1004 e a Partita BWV 1006a.

nalgumas notas, a realização não sincrónica de notas simultâneas, arpejos, *glissandi*.¹⁴ Continua a ser adicionada harmonia na interpretação de obras de Bach, em maior ou menor grau.¹⁵

Constata-se assim que vários dos guitarristas que gravaram em meados do século e nas décadas seguintes evidenciam, em maior ou menor medida, alguns traços semelhantes àqueles que foram descritos nas primeiras gravações. No entanto, a existência de características comuns como as que se fizeram notar não impede que haja fortes especificidades na forma como cada intérprete usa aqueles recursos, e diferentes tendências em cada um deles. Por outro lado, surgem também nestes guitarristas traços que apontam para uma tendência interpretativa diferente.

O tempo parece ter-se tornado mais constante, menos flexível, com raras respirações e pouco *rubato* (Diaz, 1956-1960/2013, por exemplo na faixa 9; Williams, 1974/1986). A sonoridade é tendencialmente mais cuidada, brilhante, *legato*, contínua, o que estará certamente relacionado com o rápido aperfeiçoamento da fonografia; alguns guitarristas mostram um som mais uniforme, com menos contrastes de intensidade e de dinâmica (Williams, 1974/1986). Vários intérpretes começam a usar menos o arpejo de forma sistemática, tal como o ligado (Presti, 1956/2012; Williams, 1974/1986; Yepes, 1971). A ausência de ligados determina que as notas percam alguma hierarquia e surjam mais indiferenciadas, como se verá na segunda parte deste trabalho, e mesmo os intérpretes que usam mais arpejos e ligados executam-nos com frequência sem elasticidade. O surgimento gradual de uma tendência interpretativa semelhante foi mencionado a seu tempo a propósito das gravações de Bach no violino.

Nalguns casos adiciona-se mais ornamentação livre, que começa a ser realizada não só com ligados mas também em duas cordas, envolvendo a utilização da mão direita (Bream, 1965-69/1993, 1992/1994; Brouwer, 1981).

Características como estas evidenciam a procura de uma sonoridade e o uso de recursos do instrumento progressivamente diferentes. Estes aspectos são ainda mais explorados em gravações posteriores, por intérpretes nascidos a partir da década de 50, e não só na música de Bach como no restante repertório. Em especial em muitas gravações realizadas a partir dos anos 80, o som torna-se particularmente *legato*, claro, brilhante, leve, limpo, uniforme e homogéneo, com menos contrastes de intensidade e um destaque evidente para a linha melódica (Barrueco, 1995/1997;¹⁶ Russell, 2001/2002, 2003). O timbre passa a usar-se de forma mais discreta, assim como o *vibrato*, que surge essencialmente no sentido de modelar (embelezar) o som e ligar as notas. Empregam-se menos ligados e *glissandi*. As notas destacam-se através de uma grande precisão e clareza no ataque, e é evidente uma preocupação em tocar vozes simultâneas exactamente ao mesmo tempo, em vez de as distinguir através do seu desfaseamento rítmico. O ritmo torna-se mais preciso e o tempo tendencialmente mais regular (Barrueco, 1995/1997). A busca de perfeição técnica e de limpeza sonora é uma constante. Muitas

¹⁴ Algumas características semelhantes, como o uso de *vibrato* expressivo, ligados, ataques vincados, *glissandi*, contrastes de sonoridade, surgem também numa gravação de Pepe Romero (1981), nascido neste período. Note-se que a sua interpretação da Partita BWV 1004 (faixas 1-6) evidencia a adição de muito poucas notas ao original de Bach para violino.

¹⁵ Wade (1985, p. 27) refere que a versão da *Fuga* BWV 1001 de Bream se baseou em parte nas transcrições para alaúde e para órgão, ao contrário da de Segovia, que estaria mais próxima dos instrumentos de corda friccionada.

¹⁶ Esta referência diz respeito à gravação de 1995 das sonatas por Manuel Barrueco; a sua transcrição das mesmas foi editada em 1998.

gravações testemunham assim progressivamente um modo de tocar e de usar a guitarra mais distante das gravações pioneiras.

A procura de perfeição técnica foi imediatamente adoptada pela geração seguinte, quando dois grandes guitarristas entraram em cena: Manuel Barrueco e David Russell. ... na minha opinião Manuel Barrueco e David Russell têm em comum o conceito ... da guitarra tocada como um piano de cauda: ..., pouca ou nenhuma variação tímbrica, técnica perfeita, volume sonoro e o uso constante de instrumentos 'mais fáceis' de tocar.¹⁷ (Kayath, 2011, § 21)¹⁸

Começou também a partir desta época a procurar-se uma maior proximidade com as fontes das obras de Bach. Várias transcrições passaram a incluir cópias dos manuscritos e evidenciaram a preocupação em aproximar-se da notação original (Koonce, 1989). Surgiram as primeiras gravações em instrumentos da época (o alaudista Hopkinson Smith gravou em 1980 a obra completa de Bach para alaúde). Ressurgiu também o interesse pela guitarra renascentista e barroca, e os instrumentos passam a ser tocados tanto por guitarristas como por especialistas. A execução nestes instrumentos poderá ter influenciado a interpretação de figuras pontuadas, que passou a ser mais rítmica e leve, e a realização da ornamentação, que se tornou ainda mais ampla e variada, sendo cada vez mais realizada em duas cordas vizinhas e sem ligados, de forma brilhante e que passou a aproximar-se da do cravo.

Ressalve-se uma vez mais os limites de procurar tendências, ou correntes, interpretativas. E será necessário insistir na ideia de que cada intérprete apresenta especificidades na forma de usar recursos do instrumento e de interpretar, mesmo que mostre traços comuns a outros. Várias das características interpretativas e sonoras que reflectem características anteriores subsistiram em guitarristas que gravaram a partir dos anos 80, coexistindo diversas abordagens (a influência de Segovia, nomeadamente, foi muito importante e decisiva na interpretação em guitarra, ao longo de todo o século XX). No entanto, a mudança aqui referida foi determinante no traçar de uma tendência que se tornou geral, até hoje. Veio criar um ideal sonoro na interpretação no instrumento que privilegia a correcção, a clareza, o rigor, a perfeição, a regularidade, e que foi marcante a ponto de se ter tornado uma referência e de ditar uma forma de tocar que se tornou apanágio das jovens gerações de guitarristas. Uma tal concepção pode ser ilustrada nas gravações das sonatas que têm sido realizadas mais recentemente.

Gravações das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Os últimos traços referidos a propósito da interpretação de Bach na guitarra surgem em gravações das sonatas realizadas a partir dos finais do século XX. Tais registos observam-se na segunda parte (Capítulo IX) no que respeita a parâmetros específicos e sistematizam-se agora as suas principais particularidades quanto aos aspectos que têm sido focados nesta primeira parte, remetendo para exemplos significativos.

¹⁷ "The search for technical perfection immediately carried into the following generation, as two great guitarists came onto the scene: Manuel Barrueco and David Russell. ... in my opinion Barrueco and Russell have in common the concept ... of the guitar played as a grand piano: ... little or no variation in timbre, perfect technique, loud volume, and always using instruments that were 'easier' to play."

¹⁸ Esta citação do intérprete foi obtida em <http://www.guitarsalon.com/blog/?p=1412>.

Realizadas essencialmente a partir dos anos 90, quando começaram a gravar-se na íntegra,¹⁹ a maioria das gravações aqui consideradas evidencia traços decorrentes da mudança gradual na abordagem interpretativa. A sonoridade é tendencialmente cuidada, limpa, límpida, leve, *legato*, brilhante, e é conferido um particular destaque às vozes agudas (Barrueco, 1995/1997; Bianco, 2009; Ceku, 2008; Dukic, 1996/1997; Escobar, 2001; González, 2007; Krivokapic, 2005; Lippel, 2005; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004;²⁰ Voorhorst, 1996/2002). A procura de perfeição técnica e sonora é persistente (Bianco, 2009; Dukic, 1996/1997; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004) e está relacionada com a qualidade crescente das gravações. Essa procura é também evidente na realização da ornamentação, nalguns intérpretes particularmente clara (Escobar, 2001; Krivokapic, 2005). É por vezes adicionada mais ornamentação ao texto original, de forma mais variada, sobretudo nos andamentos lentos (Barrueco, 1995/1997; Escobar, 2001; Galbraith, 1997, 1998/1998;²¹ Goluses, 1994/1995; González, 2007; Halász, 1998; Lippel, 2005; Mangold, 2010/2011; Marquéz, 1998 [Abella, 2009a, 2009c];²² Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]);²³ Söllscher, 1991/1992, 2003/2004; Verdery, 1994; Voorhorst, 1996/2002; Zanon, 1997/1998). Realiza-se recorrendo não só a ligados, mas também muito frequentemente a duas cordas, através do uso exclusivo da mão direita; Fernández (2003) aponta esta tendência crescente para a execução dos trilos em duas cordas. Frisa que, sendo embora comum no alaúde desde a Renascença, esta prática revela actualmente uma opção interpretativa na guitarra que parece procurar sobretudo a clareza e a correcção, e se relaciona com “uma ideia mecanicista da interpretação”²⁴ (p. 16). Evidencia talvez uma tentativa de aproximar a guitarra do cravo (ideia já aqui mencionada), tentativa que o autor aponta criticamente.

Para além disso, é notória uma grande precisão e nitidez no ataque. A entrada das vozes é clara, por exemplo nas fugas, e as notas simultâneas realizam-se frequentemente ao mesmo tempo, com cuidado. Na execução dos acordes recorre-se menos ao arpejo, que se realiza muitas vezes rapidamente, sem sair do tempo; exemplificam-no gravações de Bianco (2009, faixa 7), Ceku (2008, faixa 2), Goluses (1994/1995, faixa 3), Krivokapic (2005, faixa 4) ou Söllscher (1991/1992, faixa 14; 2003/2004, faixa 10). Esta característica de realização evidencia a preocupação já mencionada em tocar as notas a tempo – Krivokapic (2005), por exemplo, executa quase todos os acordes do *Adagio* BWV 1005 (faixa 4) sem arpejar, o que contribui para obter precisão e clareza no ataque e para destacar a voz do soprano, mas torna em contrapartida a interpretação pouco elástica. Quando se recorre ao arpejo na execução dos acordes, realiza-se invariavelmente o baixo antes do tempo seguido da nota aguda no tempo.

¹⁹ A primeira gravação integral dos *Sei Solo* terá sido a de Kazuhito Yamashita, de 1989, mas só em finais da década de 90 as sonatas e/ou as partitas voltam a ser gravadas; Franz Bungarten (2001) gravou as sonatas em 1987 e as partitas em 2000. Até aos finais dos anos 80 interpretavam-se andamentos isolados destas obras.

²⁰ Ambas as gravações foram realizadas numa guitarra de onze cordas.

²¹ Esta gravação, das seis sonatas e partitas, foi realizada numa guitarra de oito cordas.

²² A menção ao guitarrista Pablo Marquéz reporta-se à sua interpretação da *Sonata* BWV 1001 num concerto do próprio realizado em Outubro de 1998 em Montevideo, cuja gravação foi difundida no programa de televisão uruguaio “La Guitarra y sus Intérpretes”, disponível no YouTube. A referência do link de cada andamento daquela sonata (Abella, 2009) surge no final deste trabalho.

²³ A interpretação de Paulo Martelli aqui observada, da *Sonata* BWV 1001 na íntegra, é de uma gravação ao vivo de 2010 (numa guitarra de onze cordas); está disponível no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=DoJelUm9b7o>) e referencia-se no final do trabalho (movimentoviola1678, 2013).

²⁴ “... una idea mecanicista de la interpretación ...”

Recursos expressivos como os que foram referidos para as gravações da primeira metade do século XX têm sido menos utilizados. Não há recurso a sons harmónicos nem ao *pizzicato*. Há menos mudanças de timbre, e quando as há, são feitas de forma discreta (Barrueco, 1995/1997; Bianco, 2009; Ceku, 2008; Escobar, 2001; Goluses, 1994/1995; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004). O *glissando* é pouco usado ou mesmo evitado, em conformidade com a procura de uma sonoridade clara, limpa; surge ocasionalmente sobretudo na sequência de mudanças de posição, mais do que de uma procura intencional de expressividade. Recorre-se ao *staccato*, mas de forma leve – ilustram esta prática gravações de Barrueco (1995/1997, faixas 2, 3), Bianco (2009, faixa 9), Goluses (1994/1995, faixas 3, 9), Krivokapic (2005, faixas 5, 7) ou Zanon (1997/1998, faixa 13). O *vibrato* é menos acentuado e contribui sobretudo para obter um timbre expressivo, ligar as notas e prolongá-las, o que é notório por exemplo nos registos de Barrueco (1995/1997), Dukic (1996/1997), Escobar (2001), Goluses (1994/1995), Krivokapic (2005) ou Martelli (2010 [movimentoviola1678, 2013]).

Os ligados passaram a ser menos usados, mesmo ao ornamentar. Esta prática, tal como as novas formas de realização de ornamentação, contribui para alcançar uma sonoridade clara e evidencia igualmente a aproximação ao som do cravo e o afastamento do som dos instrumentos antigos de corda dedilhada. Há intérpretes que praticamente não os usam (Yamashita, 1989; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004; Verdery, 1994; Dukic, 1996/1997; Voorhorst, 1996/2002; Barrueco, 1995/1997; Galbraith, 1997, 1998/1998; Escobar, 2001; Ceku, 2008; Bianco, 2009).²⁵ O ligado parece ter deixado de constituir um recurso expressivo e surgir essencialmente por razões que se prendem com a exequibilidade técnica. Quando é usado, surge sobretudo em passagens ornamentais ou rápidas, com o intuito de facilitar ou tornar mais ágil a execução – por exemplo no *Presto* (Barrueco, 1995/1997, faixa 12; Dukic, 1996/1997, faixa 10; Escobar, 2001, faixa 4; Halász, 1998, faixa 4; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Söllscher, 2003/2004, faixa 12), no *Allegro* (Barrueco, 1997, faixa 4; Verdery, 1994, faixa 10; Zanon, 1997/1998, faixa 13), no *Allegro assai* (Barrueco, 1995/1997, faixa 8; Bianco, 2009, faixa 9; Galbraith, 1997, 1998/1998, disco 2, faixa 9; Goluses, 1994/1995, faixa 12; Söllscher, 1991/1992, faixa 16), e em momentos das fugas (Goluses, 1994/1995). O seu uso individualiza também motivos desses andamentos rápidos. O uso do ligado será especialmente observado na segunda parte, em que se consideram também exceções à tendência agora retratada.

No que respeita ao tempo das interpretações, transparece uma grande regularidade. O tempo é muito constante, sem flutuações (Barrueco, 1995/1997; Bianco, 2009; Ceku, 2008; Dukic, 1996/1997; Escobar, 2001; Galbraith, 1997, 1998/1998; Goluses, 1994/1995; Gonzalez, 2000; González, 2007; Krivokapic, 2005; Mangold, 2010/2011; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Skareng, 1989; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004; Tesic, 2010/2011; Yamashita, 1989; Yates, 1990 [yatesguitar, 2008a e 2008b];²⁶ Zanon, 1997/1998). Os tempos escolhidos são mesmo bastante semelhantes. Alguns intérpretes executam os andamentos rápidos de forma particularmente veloz e virtuosística (Escobar, 2001; Marquéz, 1998 [Abella, 2009d]). O tempo é por vezes

²⁵ Zanon (1997/1998), por exemplo, usa mais o ligado ascendente do que o descendente, que reserva essencialmente à realização de ornamentação.

²⁶ As referências ao guitarrista Stanley Yates fazem-se a partir do registo de dois andamentos da *Sonata* BWV 1003, respectivamente a *Fuga* e o *Allegro*, disponibilizados pelo próprio no YouTube. A gravação é de 1990 e surge referenciada no final do trabalho (yatesguitar, 2008a e 2008b, respectivamente).

mesmo metronómico (Barrueco, 1995/1997; Calderon, 1999;²⁷ Ceku, 2008; Galbraith, 1997, 1998/1998; Goluses, 1994/1995), até na realização da ornamentação (Ceku, 2008; Escobar, 2001; Galbraith, 1997, 1998/1998; Goluses, 1994/1995; Krivokapic, 2005; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Verdery, 1994). Surgem *rallentandi* em momentos expressivos e finais de frase, e praticamente não se realizam *accelerandi*.

O ritmo é também mais rigoroso, medido. Um exemplo é a execução do galope do *Adagio* BWV 1005 (Barrueco, 1995/1997, faixa 5; Bianco, 2009, faixa 6; Galbraith, 1997, 1998/1998, disco 2, faixa 6; Krivokapic, 2005, faixa 4). Alguns valores sincopados surgem também por vezes mais curtos e dançados, por exemplo no *Adagio* BWV 1005 (Goluses, 1994/1995; Söllscher, 1991/1992). Esta opção prende-se com a leveza sonora e poderá reflectir uma tendência surgida na interpretação noutros instrumentos, nomeadamente nas práticas da música antiga.

Uma das consequências de todos estes procedimentos é o facto de as notas surgirem com um peso bastante semelhante, de uma forma muito constante e regular. A falta de ligados será uma causa directa desta evidência, tal como a manutenção de uma pulsação constante. O tempo é acentuado muitas vezes de uma forma que não corresponde ao compasso, ou à unidade de tempo, mas antes à sua divisão ou subdivisão (Barrueco, 1995/1997; Calderón, 1999; Ceku, 2008; Galbraith, 1997, 1998/1998; Yamashita, 1989; Yates, 1990 [yates-guitar, 2008b]). As notas de passagens por graus conjuntos, e mesmo por arpejos, são acentuadas muitas vezes uma a uma, mesmo nos andamentos lentos e mais expressivos. De um modo geral, não são diferenciadas notas que têm um peso diferente, nem ao nível da intensidade nem da duração, e falta muitas vezes intenção, direcção e flexibilidade na interpretação (Calderón, 1999, faixa 4).

A sonoridade passou a ser mais linear e padronizada. De um modo geral, são poucas as acentuações e poucos os contrastes, e é também pouca a variedade dinâmica, tímbrica, no uso do tempo. Alguns intérpretes conservam uma intensidade semelhante em andamentos inteiros, de acordo com o carácter destes, como por exemplo um registo *mezzo-forte* e/ou *forte* nas fugas e nos andamentos mais rápidos (Goluses, 1994/1995; Halász, 1998; Krivokapic, 2005; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Söllscher, 1991/1992, 2003/2004; Voorhorst, 1996/2002; Yamashita, 1989).

As características apontadas são comuns a muitos guitarristas das últimas décadas, na interpretação deste repertório, o que deixa transparecer alguma uniformidade interpretativa; em contrapartida, nas primeiras gravações, apesar de se evidenciarem também traços comuns, como se pôde constatar, parece transparecer mais singularidade, através da forma como os intérpretes aproveitavam os recursos expressivos da guitarra. A sonoridade privilegiada nas últimas décadas, o abandono de vários destes recursos a favor da clareza, o tratamento conferido ao tempo e ao ritmo, mostram uma valorização de aspectos diferentes.

Tal uniformidade interpretativa está retratada também no facto de quase todos os intérpretes realizarem alterações ao texto para violino (aspecto a ser focado nos capítulos que compõem a segunda parte

²⁷ A gravação de Calderón (1999) integra um cd que acompanha a sua edição da transcrição de várias obras de Bach, entre as quais a *Sonata* BWV 1001.

deste trabalho). As adições ao original continuam a ser recorrentes, por vezes com base em transcrições da época de Bach, como se fará notar (Marquéz, 1998 [Abella, 2009b]; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Verdery, 1994; Yates, 1990 [yatesguitar, 2008a, 2008b]; Zanon, 1997/1998). Apesar de este recurso poder indicar alguma pessoalidade, na medida em que traduz uma adaptação das obras à guitarra (refletindo, como se fará notar, uma reminiscência de características interpretativas anteriores), sugere simultaneamente uma abordagem comum.

Outros traços interpretativos

As características agora evidenciadas estarão directamente relacionadas com um fenómeno marcante do século XX, que teve fortes repercussões na interpretação musical, a fonografia (no capítulo seguinte observa-se particularmente este fenómeno). Terá ainda certamente a ver com acontecimentos mais recentes, como os concursos de interpretação (várias das gravações das sonatas aqui referidas surgiram na sequência de prémios obtidos pelos respectivos intérpretes), festivais de música, *masterclasses*. Também as mudanças na construção das guitarras a partir das últimas décadas do século XX terá acompanhado essa tendência sonora, ao ajudar a produzir uma sonoridade mais límpida, tornar mais fácil a execução, permitir o uso de menos tensão, sustentar e ligar melhor as notas, minorar os ruídos. Estes e outros meios terão servido para aproximar os intérpretes e criar padrões interpretativos comuns.

Apesar das tendências interpretativas aqui notadas, e contextualizadas no âmbito de um enquadramento generalizado, são também de sublinhar elementos de diversidade. Mesmo que se possa traçar um padrão interpretativo comum, há intérpretes que apresentam características sonoras diferentes e que recorrem a outros processos na interpretação destas sonatas, e como tal terão aqui também de ressaltar-se os limites de qualquer generalização. Algumas interpretações remetem para um ou outro traço (ou, por vezes, vários) que deixam transparecer a influência de recursos evidenciados em gravações pioneiras. A abordagem interpretativa de Segovia, em particular, aparece neste estudo como sendo determinante na forma de tocar dos intérpretes seus contemporâneos e posteriores – a relevância da sua visão manifestou-se nos guitarristas tanto na adopção de recursos semelhantes como, ao invés, no uso de recursos distintos. Há intérpretes que evidenciam processos que surgiram nas primeiras gravações referidas e se mantiveram em gravações posteriores. Alguns guitarristas mostram um ataque vincado e um som forte, nem sempre limpo (Calderón, 1999; Fisk, 1999/2003; Gonzalez, 2000; Halász, 1998; Mangold, 2010/2011; Skareng, 1989; Verdery, 1994; Yamashita, 1989). Vários deles, e outros, empregam *glissandi* expressivos, pontualmente ou mesmo frequentemente (Bungarten, 1987, 2000/2001; Dukic, 1996/1997; Fisk, 1999/2003; Halász, 1998; Marquéz, 1998 [Abella, 2009c]; Skareng, 1989; Smits, 1993;²⁸ Tesic, 2010/2011; Verdery, 1994; Yamashita, 1989). Realizam nalguns casos um *vibrato* acentuado em determinadas notas (Yamashita, 1989). Executam ligados em andamentos expressivos, que permitem que as notas soem mais ligadas (Bungarten,

²⁸ Esta gravação de Smits, tal como outra à frente mencionada (2009), é realizada numa guitarra de oito cordas.

1987, 2000/2001; Escobar, 2001; Korhonen, 2011;²⁹ Krivokapic, 2005; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Smits, 1993). Arpejam largamente os acordes (Fisk, 1999/2003; Smits, 1993; Zanon, 1997/1998),³⁰ usam mais *rubato* (Fisk, 1999/2003). Realizam contrastes de dinâmica, timbres, ataques (Dukic, 1996/1997; Escobar, 2001; Galbraith, 1997, 1998/1998; Korhonen, 2011; Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]; Verdery, 1994; Zanon, 1997/1998). Um ou outro intérprete executa a ornamentação essencialmente em ligados (Skareng, 1989; Smits, 1993).³¹

Estes exemplos não deixam, no entanto, de ser exceção. Nas gravações das sonatas que se observaram transparece uma tendência interpretativa comum que cruza simultaneamente uma visão da obra de Bach na guitarra e uma forma de tocar o instrumento.

Uma minoria de guitarristas evidencia na interpretação de outras obras de Bach traços diferentes. Algumas gravações recentes revelam uma intencionalidade mais particular ao nível da articulação e do fraseado (Schmidt, 2000; Smits, 2009; Gallén, 2013), sem deixarem de privilegiar a transparência, a clareza, o brilho, o primor técnico.³² Estes registos mostram uma abordagem interpretativa mais elástica, que nalguns casos distingue de forma nítida os motivos melódico-rítmicos que compõem as obras. Alguns intérpretes (Smits, 2009; Gallén, 2010/2013) introduzem muita ornamentação que realizam de forma particularmente leve e ligada, e também muitos ligados, através dos quais diferenciam expressivamente as notas, destacando grupos com ligaduras longas – é notória esta procura na recente gravação de Gallén (2010/2013) das suites para alaúde,³³ que deixa transparecer uma interpretação respirada e um tempo menos medido e marcado do que gravações anteriormente citadas (a acentuação é muito mais leve e a compasso, em gestos largos). Os traços aqui observados nestas interpretações, por parte de guitarristas que não integram as gerações mais jovens, parecem estar relacionados com uma maior abertura a práticas interpretativas noutros instrumentos, nomeadamente no âmbito da IHI, com a procura de caminhos diferentes, com uma maior assunção da personalidade na forma como estes intérpretes abordam o repertório.

Síntese

As analogias e os contrastes entre os traços interpretativos mais marcantes que se observam desde as primeiras gravações, tal como a marca distintiva de determinados intérpretes, têm contribuído para a construção de uma história interpretativa da obra de Bach na guitarra, à semelhança do que sucede noutros instrumentos, nomeadamente no violino. Consideraram-se aqui em particular os discursos interpretativos so-

²⁹ Esta gravação consta de um cd que acompanha a transcrição do autor das três sonatas.

³⁰ Muito raramente realizam-se os arpejos de formas diferentes, acabando em notas intermédias que se destacam (Martelli, 2010 [movimentoviola1678, 2013]).

³¹ Calderón (1999) reproduz sinais de ornamentação originais, na sua transcrição da *Sonata* BWV 1001, que não executa no entanto na gravação (é disso exemplo a apogiatura do c. 24 da *Fuga* BWV 1001).

³² Outra gravação a ser mencionada neste contexto é a do guitarrista József Eötvös (2011), de um excerto das *Variações Goldberg*, disponibilizada pelo próprio no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=nS9wHiYlfd0>), que, apesar de evidenciar também bastante regularidade, mostra um cuidado particular na articulação de alguns grupos de notas. Também Tillman Hoppstock (2000, 2001/2012, faixa 26) deixar transparecer na interpretação de outras obras de Bach a referida execução de arpejos a terminar numa nota intermédia; este intérprete aproveita especialmente o uso de cordas contíguas, que mantém a soar, e acrescenta ainda muita ornamentação.

³³ Gallén faz também uso da ressonância criada pelo uso de cordas vizinhas.

bre as sonatas, que têm surgido no contexto geral da interpretação de Bach no instrumento. Estes discursos constituem um legado interpretativo que todo o guitarrista transporta hoje, quando realiza a sua versão destas obras de Bach. Têm vindo a moldar e a transformar a forma de ouvir e de tocar as sonatas para violino na guitarra: “Compreender o que [as tradições interpretativas] são e onde estão ajudar-nos-á a compreender não só a recepção das obras, mas o modo como a nossa percepção das obras muda por sua vez as suas percepções futuras.”³⁴ (Bowen, 1999, p. 444)

A observação das abordagens desenvolvida neste capítulo e no anterior será agora contextualizada no próximo capítulo, que pretende aprofundar as questões aqui levantadas ao problematizar as grandes linhas interpretativas desde os finais do século XIX, especialmente a partir das primeiras gravações.

³⁴ “Understanding what and where they are will help us to understand not only the reception of works, but how our perception of works in turn changes future perceptions of them.”

Capítulo III

Perspectivas sobre interpretação musical nos séculos XX-XXI

O último capítulo desta primeira parte considera particularidades das tendências interpretativas desde o final do século XIX até ao início deste século tal como têm sido problematizadas por diversos autores, alguns deles observadores de forma particular das práticas no contexto da música antiga. Neste âmbito, foi igualmente tido em conta o papel da fonografia na evolução da interpretação musical.

A consideração das questões em que agora se atenta foi relevante para a compreensão da interpretação na guitarra das sonatas para violino de Bach; foi no espaço desta discussão, e a partir das gravações referidas, em particular as destas obras, que no capítulo anterior e em todo este trabalho se caracterizaram correntes interpretativas no instrumento e se problematizaram tendências recentes.

Das características definidoras da interpretação no século XX

Ao considerar a evolução da interpretação musical num passado mais recente, neste caso desde o adir da fonografia, será pertinente compreender as formas através das quais os intérpretes têm vindo a relacionar-se com a *obra musical* – e o que se entende por tal – e com a música do passado. Este aspecto será particularmente importante na apreciação das práticas no âmbito da *IHI*.

Foi a partir do final do século XVIII, no entender de Goehr (1992), que “o conceito de obra passou a nortear a prática musical”¹ (p. 111); a música tornou-se progressivamente valorada enquanto arte autónoma, centrada na composição e na interpretação. Numa perspectiva posterior, a obra musical passou a ser fortemente identificada como algo de exterior, concreto, transcendente (Bowen, 1999; Butt, 2004; Taruskin, 1995) e a noção de fidelidade à obra (à intenção do compositor ou às práticas interpretativas de uma época, passada ou coetânea) ganhou desta forma um novo significado. As correntes interpretativas surgidas a partir dessa época mostram uma tendência comum imbuída desse espírito (Edidin, 2008; Taruskin, 2009); evidenciam, no entanto, o uso de recursos diversos, que traduzem uma intervenção diferente do intérprete. Se nas gravações pioneiras, como se viu, este parecia actuar como portador da expressão contida na música, expressão que enaltecia de forma densa e interventiva, passou então a ter a intenção de transmitir um texto de uma forma essencialmente fiel, clara e rigorosa. No entender de Taruskin, a diferença entre estas características traduz uma evolução da noção de *fidelidade* interpretativa, que se tornou mais restrita: ter-se-ia evoluído da fidelidade à *obra* para uma fidelidade ao seu *texto* ou à sua *letra* – a essa transformação chamou Taruskin (1995) “‘progresso’ positivista”² (p. 12).

Ambas as tendências espelham o contexto estético da época. A literatura sublinha a crescente importância atribuída no decorrer do século XX ao texto e à sua reprodução rigorosa, o que está estreitamente relacionado com um estilo de composição que transmite, de forma detalhada, indicações interpretativas, numa

¹ “... the work-concept began to regulate musical practice...”

² “positivistic ‘progress’”

época em que a notação se tornou mais complexa, exaustiva e determinante para o intérprete (Lawson, 2002); a concepção da interpretação musical centrada no texto, objectificada, era defendida no início do século por compositores como Stravinsky (Cook, 2003; Taruskin, 1988).

A ideia de que a partitura representava a obra musical, da qual a interpretação deveria ser a reprodução fiel, sugere que o intérprete estava subordinado ao compositor e, no entender de vários autores, desvaloriza uma concepção da música enquanto processo ou actividade. Esta mesma ideia tem sido criticada desde meados do século XX igualmente no que respeita às interpretações de música antiga realizadas na época (Adorno, 1997;³ Bowen, 1999; Cook, 2001, 2003; Edidin, 2008; Small, 1998; Taruskin, 1982, 1984, 1992). Tal forma de encarar a interpretação surgiu paralelamente ao advento da fonografia, no final do século XIX, que veio revolucionar a audição e a própria interpretação, que objectificou, ao longo do século XX (os efeitos da fonografia na interpretação serão particularmente abordados neste capítulo). Será de notar desde já que a concepção de obra musical enquanto texto – e a de música enquanto reprodução fiel do mesmo – foi reforçada através do incremento e difusão da indústria fonográfica, que permitiu registar e preservar as obras como objecto e de forma definitiva.⁴

A categorização de uma determinada tendência interpretativa surge pela consideração de características transversais a intérpretes de um período histórico comum. Esta categorização tem sido definida como tal por contraste com tendências posteriores. Ou seja, os traços sugeridos como identificativos de gravações das primeiras décadas do século aqui referidos são classificados essencialmente por contraste com traços mais distintivos das gravações seguintes. As interpretações a que se alude nos capítulos anteriores sugerem tais traços comuns, que se distinguem também noutros instrumentos (nota-se, no entanto, como se vem ressaltando, que sempre houve excepções às correntes consideradas e que vários intérpretes apresentam traços que pertencem a correntes diferentes).⁵ Consideram-se agora as características das gravações do início do século XX, às quais serão contrapostas as de outras realizadas a partir de meados do século.

As gravações pioneiras mostram uma tendência interpretativa que ficou atrás ilustrada com gravações em violino e em guitarra. As particularidades destacadas têm sido identificadas como distintivas de um “estilo romântico” (Haynes, 2007, p. 51), perceptível nas primeiras gravações disponíveis e que seria característico entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX (Haynes, 2007; Philip, 1992, 2004). A “sensibilidade musical”⁶ (Edidin, 2008, p. 2) destes intérpretes revelou-se na interpretação quer da música da sua época, quer da música de períodos anteriores. No caso da guitarra, as tendências interpretativas anteriormente apontadas parecem ter sido transversais à interpretação de todo o repertório.

As interpretações da época parecem evidenciar uma forte apropriação da obra pelo intérprete. Enfatiza-se a densidade e o peso das interpretações, a sua liberdade, pessoalidade, expressividade.

³ Trata-se de uma reedição da obra de 1967.

⁴ Para a concepção da obra como partitura ou texto, como coisa tangível, que se pode ver e possuir para além de ouvir, terá concorrido também toda a nova “economia musical” (Taruskin, 2006a, p. 176) envolvida na impressão e na difusão de partituras.

⁵ Taruskin (2009, Capítulo X, pp. 66-70) sublinha-o a propósito de uma gravação de Pablo Casals aqui referida na p.41.

⁶ “musical sensibility”

A elasticidade e a liberdade surgem nomeadamente no tratamento dado ao tempo e ao ritmo (Fabian, 2006a; Philip, 1992, 2004) – “Muitos escritores do final do século XIX e inícios do século XX recomendam flexibilidade no tempo e rejeitam a ideia de que uma peça de música deva ser tocada a um tempo constante.”⁷ (Philip, 1992, p. 7) Como se referiu em relação às interpretações em violino e em guitarra, a variedade e a flexibilidade no tempo e no ritmo eram mais evidentes em gravações da época do que viriam posteriormente a ser. Estas características estavam espelhadas em flutuações de tempo e de dinâmica (Taruskin, 1988): no uso frequente de *accelerando*, *rallentando* e de *rubato*, numa realização rítmica mais livre dos motivos e das frases melódicas, e na prática do arpejo, recurso que desfase ritmicamente a melodia e o baixo ou o acompanhamento (Fabian, 2006a; Philip, 1992, 2004).⁸ Na guitarra, essa liberdade reflete-se ainda na forma como os intérpretes adaptam as obras de Bach, já que realizam muitas alterações ao original; é mencionada aliás a mesma prática em interpretações noutros instrumentos, como o piano (Morgan, 1988).

Há autores a realçar a individualidade e a expressividade de cada intérprete (Haynes, 2007). A existência de traços pessoais e distintivos foi notada nas gravações em guitarra tanto de intérpretes nascidos no final do século XIX, como Barrios, Llobet ou Segovia, como de outros mais tardios, que evidenciam traços semelhantes. Todos eles parecem assumir a busca de traços característicos e as adaptações de Bach evidenciam da sua parte uma forte apropriação da obra. O aproveitamento dos recursos expressivos do instrumento retrata também essa individualidade e uma especial preocupação com a expressividade. Esta procura da expressão reflecte-se também numa sonoridade *legato* e grandiosa (nomeadamente através da adição de notas às obras originais de Bach), na abundante realização de contrastes sonoros (de intensidade, ataque, timbre), no uso frequente de *glissandi*, ligados, arpejos, *vibrato* – o *vibrato*, por exemplo, era vincado e usado para ligar as notas e sobretudo para destacar expressivamente algumas delas, tidas pelos intérpretes como particularmente significantes. O uso de todos estes recursos na guitarra criava uma sonoridade densa e expressiva, elevada. Terá surgido da procura de caracterização e do enaltecimento das capacidades sonoras e de realização do instrumento, numa época em que este procurava impor-se no meio musical (e Segovia foi um intérprete que conseguiu isso de forma decisiva, nomeadamente pela forma pessoal e incisiva de o afirmar).

Os procedimentos mencionados ligam as notas de uma forma expressiva e enfatizam algumas em especial, pelo que denotam um foco muito particular na expressão, mais do que na perfeição sonora. Detecta-se aliás essa particularidade em gravações deste período noutros instrumentos (Haynes, 2007; Philip, 1992, 2004; Taruskin, 1988). No caso das gravações em guitarra transparece em vários momentos uma sonoridade pouco limpa, que contrasta com o apuramento sonoro presente em gravações posteriores (esta característica estará também relacionada com as limitações técnicas das primeiras gravações). Este

⁷ “Many writers from the end of the nineteenth century and the early years of the twentieth century recommend flexibility of tempo, and reject the idea that a piece of music should be played at a constant pace.”

⁸ Este efeito é designado por Philip (1992) por “rubato ‘melódico’” (p. 38) (“melodic’ rubato”).

traço tem sido referido a propósito de registos deste período noutros instrumentos, nomeadamente em violino (Fabian, Schubert, & Pulley, 2010; Taruskin, 1995, 2009).

Um exemplo da expressão trazida por um intérprete contemporâneo (que gravou no entanto já no final dos anos 30) é ilustrado por Taruskin (2009) ao mencionar as gravações das suites para violoncelo por Pablo Casals, realizadas entre 1936 e 1939. Taruskin enfatiza-lhes a sonoridade grandiosa, conseguida através de uma dinâmica entre o *fortissimo* e o *mezzo-fortissimo* e da realização de acordes em *sforzando*, de um modo que os divide em 2+2 notas (tal como já se referiu ser prática corrente no violino). Destaca ainda a liberdade interpretativa, mencionando o facto de Casals conferir maior duração a notas especiais, e sublinha o tom deliberadamente áspero, ou “feio” (p. 66), da interpretação.

As características enunciadas encontram-se em gravações na guitarra datadas das primeiras décadas do século e mesmo ulteriores. Posteriormente, e de forma mais notória a partir de meados do século XX, constata-se traços interpretativos diferentes e mesmo contrastantes, que evidenciam procuras distintas. Foram notados nas gravações em violino e em guitarra processos definidos por Haynes (2007) como pertencentes a um estilo interpretativo “moderno” (p. 52). Vários autores fazem notar que passa a valorizar-se a transparência, a perfeição, a precisão, a limpeza, a leveza, a facilidade de realização, o *legato*, a valorização da linha melódica, a rapidez (Bylsma, 2001; Fabian et al, 2010; Haynes, 2007; Philip, 2004; Taruskin, 1988). Enfatiza-se (Edidin, 2008) a primazia dada ao rigor, à regularidade, à sobriedade, na transmissão de um texto. Apontam nos intérpretes uma preocupação especial com a clareza e a leveza da execução, e uma interferência e cunho pessoal menos evidentes. Esta perspectiva terá surgido como reacção ao peso e à densidade referidos, aos excessos de intensidade e de variação dinâmica, à subjectividade, a uma suposta falta de rigor e de precisão anterior (Haynes, 2007).

Nesta estética, a beleza ideal de som é a linearidade e esta é atingida por um vibrato bem regulado que nivela as potenciais diferenças em timbre e registo. A linearidade é também o objectivo em todas as outras questões técnicas. A articulação essencial é por conseguinte legato, as inflexões são mantidas num mínimo, o tempo é constante, e observam-se meticulosamente todas as notações da partitura e não se acrescenta nada. O estilo, que é essencialmente literal, ganhou relevo por volta dos anos 30 e acabou por se tornar o estilo ‘mainstream’ (MS) através dos anos 50 até ao fim dos anos 80 em todo o repertório da música clássica ocidental.⁹ (Fabian & Sung, 2011, p. 38)

Deixaram progressivamente de ser usados os recursos expressivos descritos e outros passaram a ser usados de forma diferente, em função de uma nova sonoridade e de um novo paradigma interpretativo, mudanças patentes nas gravações em guitarra.

O *portamento*, por exemplo, um recurso expressivo usual nomeadamente das orquestras e dos instrumentistas de cordas no início do século XX, foi sendo cada vez menos usado a partir dos anos 30 e 40, e no final do século passou a ser raro, discreto e selectivo (Fabian, 2005; Ornoy, 2008a; Philip, 2004) – na

⁹ “In this aesthetic, the ideal beauty of tone is evenness and it is achieved by well regulated vibrato that smooths out potential differences in timbre and register. Evenness is also the aim in all other technical matters. Therefore the primary articulation is legato, inflections are kept to a minimum, tempo is steady, and all markings of the score are meticulously observed and nothing more is added. This style, which is essentially literal, gained momentum by the 1930s and eventually developed to be the mainstream (MS) style throughout the 1950s to the end of the 1980s across the repertoire of Western classical music.”

guitarra, a prática está ilustrada no menor uso do *glissando*. O uso limitado de *portamento* contribuiu para tornar a sonoridade mais limpa e transparente (particularmente no caso das orquestras) e para definir de forma mais clara o ritmo e a melodia (Philip, 2004). Por sua vez, a prática do arpejo foi sendo limitada e substituída pela realização das notas de forma simultânea, como se notou: a tendência foi notada por Philip (2004, p. 232) em gravações em piano, nas quais se verifica que os intérpretes foram abandonando a antiga prática de separar a melodia do acompanhamento.

Um aspecto importante no caso de instrumentos de corda friccionada, relevante também na guitarra embora de forma menos directa, é o uso diferente do *vibrato*. Como foi mencionado, vários autores salientam a mudança no seu emprego no violino, que relacionam também com os efeitos do advento da fonografia. As gravações em violino testemunham que o *vibrato* se tornou mais constante e mais contínuo a partir de 1910, passando nomeadamente a definir a sonoridade e a reforçar a afinação, mais determinante numa gravação do que em palco (Haynes, 2007; Katz, 2004; Taruskin, 1998).

Embora os violinistas tenham vindo a usar o vibrato há séculos, durante mais de trezentos anos este efeito ... foi tratado como um ornamento, considerado artístico só pelo seu uso subtil e frugal. No entanto, as primeiras décadas do século vinte viram uma transformação na sua prática: os violinistas concertistas começaram a usar o vibrato de forma mais conspícua e quase contínua, dando início a uma tendência ainda usada no século vinte e um. O que antes fora um efeito especial passara a constituir um elemento integrante da sonoridade do violino. ... Eu sugiro que esta mudança na prática interpretativa é de facto um efeito fonográfico.¹⁰ (Katz, 2004, p. 85)

Katz reforça a ideia de que o novo *vibrato* passou a ser uma forma de compensar a falta da componente visual da performance (a expressão facial, a linguagem corporal) e a falta de comunicação visual com o público (p. 93-97);¹¹ o *vibrato* fonográfico surgiu então para transmitir presença.

Na guitarra o uso deste recurso não tem um peso semelhante ao que tem no violino. Não é contínuo nem o seu uso é tão constante; no entanto, a mudança na sua prática tem sido evidente também no instrumento. Essencialmente na segunda metade do século XX, sobretudo a partir dos anos 70-80, o *vibrato* passa a ser usado em grande medida no sentido de apurar ou embelezar o som (não tanto de destacar uma nota particular), de ligar mais as notas, de lhes conferir continuidade – molda a nova sonoridade. A sua realização torna-se mais subtil, menos vincada e menos extemporânea: apesar de continuar a enfatizar determinadas notas, fá-lo de forma muito menos marcada. Continua a ser um recurso expressivo, mas a expressividade que procura está relacionada com uma concepção sonora diferente. Esta nova prática é comum a muitos intérpretes, como se viu, e é nesta medida que considero importante ter aqui em conta a mudança referida por estes autores.

¹⁰ “Although violinists have been using vibrato for centuries, for more than three hundred years this pulsing effect ... was treated as an embellishment, considered artistic only in its subtle and sparing use. The first decades of the twentieth century, however, saw a transformation in the practice: concert violinists began using vibrato more conspicuously and nearly continuously, starting a trend still followed in the twenty-first century. What was once a special effect had become an integral element of violin sound. ... I propose that this shift in performance practice is in fact a phonograph effect.”

¹¹ Este aspecto é notado por outros autores, por exemplo Amanda Weidman (2003, p. 454).

A literatura tem sublinhado ainda a interpretação mais literal e controlada do tempo e do ritmo (Haynes, 2007; Philip, 2004) que se realçou nos capítulos precedentes. As notas surgem mais medidas e indiferenciadas, evidenciando falta de hierarquia e de diversidade (Bylsma, 2001; Haynes, 2007).

Apesar das excepções e dos traços particulares a vários intérpretes (Bowen, 1999), salienta-se (Taruskin, 1984) a uniformidade interpretativa das gravações. Essa uniformidade foi também sublinhada a propósito de gravações em violino e guitarra: por um lado, as interpretações evidenciam uma menor variedade de intensidade, dinâmica, timbres (Haynes, 2007), tempo (Philip, 1992), e, por outro lado, serão mais semelhantes entre si do que em épocas anteriores, nos recursos usados e na sonoridade cultivada. Ambos os aspectos se destacaram nas gravações das sonatas e de outras obras de Bach.

Esta uniformidade interpretativa relaciona-se também com o fenómeno da repetição implícito na gravação (Katz, 2004), presente quer na acção de ouvir quer na de interpretar. Pela enorme influência que teve no moldar das tendências interpretativas do século XX, a fonografia será agora especificamente abordada.

Fonografia, audição e interpretação

O advento da fonografia afectou o modo como a música passou a ser progressivamente aprendida, conceptualizada, ouvida, interpretada, a partir dos finais do século XIX: “Na idade moderna, o som e a audição foram reconceptualizados, objectificados, imitados, transformados, reproduzidos, consumificados, produzidos em massa e industrializados. Está fora de dúvida que a transformação do som e da audição levou bem mais de um século.”¹² (Sterne, 2003, p. 2)

Ao permitir que se registassem e preservassem as obras musicais, a prática da gravação tornou-se um instrumento fundamental para a transmissão dessas obras e para a aprendizagem musical (Fallows, 1997). Por outro lado, a música passou a ser progressivamente objectificada através do registo definitivo da sua interpretação: “Estas ideias estão de tal modo inculcadas como valores padrão na cultura de alta fidelidade que o objectivo é reproduzir a música como ela realmente era, inalterada pela gravação e pela reprodução.”¹³ (Rothenbuhler & Peters, 1997, p. 245) A fonografia contribuiu assim decisivamente para a noção da obra musical enquanto registo fixo e para a relevância que passa a ser dada à fidelidade a esse registo (Cook, 2001; Taruskin, 1995).

Simultaneamente, também a audição se foi transformando com a fonografia (e com fenómenos semelhantes como a rádio). Tornou-se uma acção privada, isolada, individualizada (embora colectivizada e mercantilizada, capaz de chegar a um grande número e a uma grande diversidade de ouvintes), já que começou a surgir num “espaço acústico privado”,¹⁴ na expressão de Sterne (2003, p. 154-155).¹⁵ E passou a

¹² “In the modern age, sound and hearing were reconceptualized, objectified, imitated, transformed, reproduced, commodified, mass-produced, and industrialized. To be sure, the transformation of sound and hearing took well over a century.”

¹³ “These ideas are encoded as value standards in the culture of high fidelity so that the goal is to reproduce the music as it really was, unchanged by recording and playback.”

¹⁴ “... a private acoustic space...”

¹⁵ “O indivíduo com auscultadores talvez seja o exemplo mais óbvio ...” (Sterne, 2003, p. 158) (“The individual with headphones is perhaps the most obvious example ...”)

ser também absolutamente controlável por quem ouve (Rothenbuhler & Peters, 1997): pelo facto de poder ouvir uma gravação onde, quando, como e quantas vezes quiser, o ouvinte familiarizou-se com uma interpretação que passa a confundir com (e a identificar como) a obra em si mesma. Os padrões interpretativos tornaram-se assim para os ouvintes uma parte integrante da própria obra musical (Katz, 2004).

A fonografia capta não o código mas o acto, não o texto escrito mas a voz, não a partitura mas a interpretação ... O fonógrafo significava que podíamos ser donos da música – não a partitura mas a música em si.¹⁶ (Rothenbuhler & Peters, 1997, p. 243)

Deste modo, se o fenómeno da gravação enfatizou, por um lado, a noção de obra musical enquanto registo ou objecto, permitiu, por outro lado, que nesta noção de obra passasse a ser englobada a sua própria interpretação. Com a prática da gravação, o intérprete acaba afinal por ser colocado no centro do processo da sua transmissão (Clarke, 2002). A ideia de que a obra é o texto escrito e de que a interpretação musical deve ser fundamentalmente fiel a esse texto é assim também relativizada. Disso tem sido prova a proliferação de estudos que se debruçam sobre gravações e tentam perceber o que os intérpretes trazem à obra escrita e o modo como as obras têm sido transmitidas e também percepcionadas.

A fonografia influenciou significativamente as opções interpretativas tomadas, dadas as novas possibilidades e os novos condicionalismos a que os músicos passaram a estar sujeitos. Os intérpretes foram transformando a sua forma de interpretar ao ouvir outros intérpretes e as suas próprias interpretações, que puderam consequentemente alterar e aperfeiçoar (Katz, 2004). Este facto torna-se evidente quando se considera a evolução da interpretação musical logo a partir das primeiras décadas do século XX. Os músicos começaram a poder controlar e idealizar a sua interpretação de um modo que não é totalmente possível quando se toca em público. Podendo ouvir-se a si próprios, passaram a ser mais capazes de se corrigir, de alcançar uma perfeição técnica maior, de obter mais facilmente a sonoridade pretendida (Katz, 2004). De uma forma bastante precisa e fidedigna, o intérprete passa a poder mudar decisivamente as suas interpretações. No entender de Weidman (2003), semelhante preocupação só terá mesmo surgido na sequência da fonografia:

Foi só com o advento da tecnologia da gravação que a ideia de criticar a própria interpretação se tornou concebível, já que a gravação ofereceu ao músico uma forma de se ouvir depois do acto, em vez de ter um guru que criticava a interpretação de uma pessoa ‘no acto em si’. A importância de uma mudança destas não pode ser subestimada. À medida que a intitulada música real começou a poder ouvir-se só depois da performance, privilegiou-se uma espécie de audição fonográfica. Enquanto um músico ou um ouvinte poderia ser afectado por outros sentidos para além da audição, ou poderia lembrar-se unicamente de impressões gerais, o efeito fonográfico ofereceu um novo tipo de real, no qual só a pureza da audição era destilada. Operava como se a música consistisse apenas em som e não em gesto ou sugestão inaudível.¹⁷ (p. 463-464)

¹⁶ “Phonography captures not the code but the act, not the script but the voice, not the score but the performance... The phonograph meant we could own music - not sheet music, but music itself.”

¹⁷ “It was only with the advent of recording technology that the idea of criticizing one’s own playing became conceivable, for recording offered the musician a way of listening after the act, instead of having a guru who would criticize one’s playing ‘in the very act’. The importance of such a shift can hardly be overestimated. As the so-called real music began to be hearable only after the performance, a kind of phonographic hearing was privileged. Whereas a musician or listener might be affected by senses other than hearing, or might remember only general impressions, the phonograph offered a new kind of real in which the purity of hearing alone was distilled. It operated as though music consisted only of sound and not of gesture or inaudible suggestion.”

Como consequência de a audição se ter autonomizado em relação aos restantes sentidos, pela falta de presença física e de contacto visual entre o intérprete e o ouvinte, passou a haver um enfoque maior no som em si mesmo (isolado, separado dos sons exteriores ou adicionais), no seu pormenor e na sua pureza, “na noção de audição como um sentido ‘separado’, em que o ouvir não tinha de se articular com outros fenómenos sensórios.”¹⁸ (Sterne, 2003, p. 157)¹⁹ A crescente qualidade técnica dos dispositivos fonográficos permitiu já por si um aperfeiçoamento constante da sonoridade obtida e gerou a procura de um ideal sonoro semelhante. Os intérpretes em geral adaptaram a forma de tocar em função de uma sonoridade que pretendiam perfeita e imaculada (Katz, 2004), o que tem sucedido também na guitarra. Como resultado, a sonoridade foi cada vez mais aperfeiçoada e também mais uniforme.

Para além de ter afectado a técnica interpretativa (o que se ilustrou com o uso do *vibrato*), a fonografia acabou por condicionar a própria estética da interpretação. Terá contribuído para a concepção do conceito de interpretação “definitiva” (Taruskin, 1995, p. 354), criando um ideal do qual a generalidade dos intérpretes tem procurado aproximar-se, ao mesmo tempo que tem vindo a moldar as tendências interpretativas e a esbater a diversidade e a individualidade de cada interpretação (Katz, 2004; Philip, 2004). A ideia de fidelidade ao próprio registo fonográfico (Weidman, 2003) acabou assim por criar um padrão interpretativo.

Para os intérpretes, a repetibilidade é uma faca de dois gumes, capaz tanto de enriquecer como de sobrecarregar o seu trabalho. O seu impacto pode ser também mais subtil e vasto já que, se o controlo e a precisão se tornaram valores centrais na interpretação da música clássica em parte devido a esta marca da tecnologia, então a gravação afecta não só a técnica como a estética.²⁰ (Katz, 2004, p. 29)

Esta uniformidade interpretativa é outro traço que distingue as interpretações modernas das anteriores (como se referiu em relação às gravações da música de Bach tanto em violino como em guitarra). Philip (1992, p. 93; 2004, p. 22) sublinha a ideia de que antes do advento da fonografia as interpretações seriam mais imprevisíveis, a julgar pelo testemunho das primeiras gravações. As interpretações teriam assim vindo a perder continuamente alguma espontaneidade e flexibilidade. No entender de diversos autores, ter-se-iam mesmo tornado mais controladas e maquinais, menos pessoais (Haynes, 2007; Philip, 2004; Taruskin, 1988). A fonografia terá tido certamente um papel fulcral na construção deste novo paradigma interpretativo. Esta ideia parece-me fundamental para a consideração da interpretação de Bach na guitarra. A similitude sublinhada nomeadamente em gravações das sonatas espelha e simultaneamente origina uma determinada concepção de Bach no instrumento, concepção que se tornou comum. Criou-se um padrão interpretativo, através de uma padronização de processos e de uma procura sonora semelhante, com o qual os ouvintes têm vindo a identificar esta música na guitarra e que os intérpretes têm vindo a reiterar, resultando numa maior homogeneidade interpretativa. Essa uniformidade parece ter-se mantido até aos dias de hoje.

¹⁸ “... the notion of listening as a “separated” sense, where hearing did not have to correspond with other sensory phenomena.”

¹⁹ “O mais importante é que este tipo de audição passou de uma atenção ao som enquanto discurso ou música, ou outro fenómeno qualquer, para o som enquanto som.” (Sterne, 2003 p. 157) (“Most important, this type of listening shifted from attention to the sound qua speech or music or some other phenomenon to the sound qua sound.”)

²⁰ “For performers, repeatability is thus a double-edged sword, equally capable of enriching and burdening their work. Its impact may also be more subtle and far-reaching, for if control and precision have become central values in classical performance due in part to this trait of the technology, then recording affects not only technique, but aesthetics.”

Interpretação Historicamente Informada e modernismo

Um dos traços interpretativos apontados como “modernos” será então a valorização da fidelidade ao texto, da leitura literal da partitura. Esta característica aplicar-se-á também, na opinião de alguns autores, à prática da *IHI*, prática que será agora abordada, dada a influência do movimento na prática interpretativa do século XX.

O movimento, que teve origem nos finais do século XIX, pretendeu aproximar-se das fontes escritas (da partitura, das convenções interpretativas passadas) e dos instrumentos originais com a pretensão de obter uma sonoridade diferente da das interpretações correntes (“mainstream”) e ao mesmo tempo próxima daquela que teria sido pretendida pelo compositor ou que teria sido a dessa época passada (Brown, 1988; Davies, 1987; Edidin, 2008; Goehr, 1992; Ornoy, 2007; Taruskin, 1992). Teve assim um papel decisivo no alargamento do conhecimento histórico e na compreensão das práticas interpretativas passadas (Davies, 1987, 1991; Kenyon, 1988; Lawson & Stowell, 1999; Walls, 2002). Trouxe novas músicas e uma sonoridade diversa, influenciando decisivamente as formas de abordar o repertório, de fazer e de ouvir música (Kenyon, 1988).

Se por um lado divulgou repertório esquecido (o medieval, o renascentista), cortou simultaneamente com uma tradição sonora, tendo criado uma desfamiliarização com interpretações que eram um dado adquirido em instrumentos modernos (Butt, 2004; Dreyfus, 1983; Fabian, 2000; Fallows, 1997; Kenyon, 1988). Os instrumentos passaram a ser novos e consequentemente a implicar novas formas de tocar: “A alteração mais notória trazida pelo reavivar da Música Antiga é o facto de os músicos usarem ferramentas novas. O abandonar dos instrumentos modernos por outros mais antigos foi um passo decisivo na produção de um novo som.”²¹ (François, 2005, p. 59)²² Procurou assim recriar-se uma sonoridade *perdida* e tornou-se moda interpretativa a procura de *fidelidade* e *autenticidade* a uma pretensa sonoridade passada, sobretudo a partir de finais dos anos sessenta, embora vários intérpretes tenham começado a recorrer a fontes escritas e a instrumentos antigos anteriormente (Brown, 1988; Butt, 2004; Fabian, 2000, 2003; Kenyon, 1988). O uso de edições *urtext*, que se tornou prática corrente ao longo do século XX (não só por parte dos intérpretes do movimento), evidenciou essa aproximação às fontes primárias. Traduziu a valorização do registo, do testemunho escrito, e a desvalorização do carácter activo da interpretação (Taruskin, 1992 1995), designadamente o das edições românticas. O mesmo sucedeu com o uso de instrumentos da época, que passou a ser visto como uma condição *sine qua non* para a aproximação às práticas antigas (Donington, 1989).

Apesar de ser apanágio deste movimento inovar, fazer a diferença, vários musicólogos e músicos (alguns inseridos no próprio movimento) notaram que os intérpretes *historicamente informados* interpretavam não de acordo com as perspectivas de épocas passadas mas essencialmente com as da sua própria época.

Ora, ‘música antiga’ não significa simplesmente música de um tempo antigo mas uma filosofia geral da interpretação musical. O objectivo declarado é interpretar qualquer música de uma maneira que se aproxime tanto quanto possível das condições interpretativas que prevaleciam quando a música foi escrita. A verosimilitude histórica é aquilo que vulgarmente se designa por ‘autenticida-

²¹ “The most noticeable change made by the Early Music revival is that the musicians use different tools. Abandoning modern instruments for older ones has been a decisive step in producing a new sound.”

²² No entanto, aponta-se a atenção tardia a aspectos relativos nomeadamente à articulação, como se fez notar no Capítulo I e se sublinha de novo no Capítulo XII.

de' pelos apologistas do movimento. Na prática, como se tem tornado cada vez mais evidente à medida que o movimento de música antiga se veio instalar no século dezanove, tem significado de facto interpretar toda a música num estilo promulgado pela primeira vez por Stravinsky e outros neoclássicos nos anos 20 mas que é igualmente característico de todos os zigzags subsequentes do século vinte.²³ (Taruskin, 2009, p. 16)

Assim, as características destas interpretações, nomeadamente o positivismo e a uniformidade, no entender de Taruskin e de outros autores, acabaram por ser comuns às interpretações do movimento (Butt, 2004; Dreyfus, 1983; Edidin, 2008; Kenyon, 1988; Ornoy, 2006, 2007; Taruskin, 1982, 1984, 1988, 2009).

Não será muito mais lógico concluir que a extraordinária uniformidade de abordagem que domina a interpretação da música antiga – pelo menos no mundo de língua inglesa – não é mais do que um reflexo do gosto corrente, o mesmo gosto que infunde as interpretações actuais de Schönberg, Dallapiccola e Boulez, mas que é só autenticamente apropriado a estes últimos?²⁴ (Leech-Wilkinson, 1984, p. 14)

Pôs-se em causa, assim, uma pretensa *autenticidade*. Sublinharam-se as limitações do propósito de recriar ou de valorizar uma sonoridade passada, de servir as pretensões do compositor, e questionou-se mesmo o próprio propósito (Kenyon, 1988). As “autenticidades” (Kivy, 1995, 2002)²⁵ procuradas pelo movimento tinham limitações cuja origem estaria precisamente na inevitável dissociação com o presente, o momento em que se realiza a prática interpretativa. Kivy enfatiza particularmente o nosso desconhecimento acerca do que poderiam ser hoje as intenções dos compositores passados, distingue a sonoridade como fenómeno acústico *per se* (que poderá ambicionar-se através da reconstituição sonora duma suposta interpretação da época) do impacte real dessa sonoridade nos ouvintes, que será hoje muito distinto, e destaca diferenças entre o contexto interpretativo da época e o actual.

Apesar de vários autores e músicos enfatizarem a importância de uma interpretação que procure uma sonoridade idealizada pelo compositor e defenderem que a procura de autenticidade não compromete a criatividade interpretativa, pois nem tudo é pré-determinado (Davies, 1987, 1991), outros têm reprovado a pretensão de que a música deve ser interpretada de *uma* forma, já que tal terá como consequência uma conformidade interpretativa (Morrow, 1978).

As críticas às interpretações deste movimento fizeram-se sentir assim desde os anos 50-60, particularmente nos anos 80-90. Censurou-se o facto de os intérpretes estarem ao serviço do que consideravam ter sido “a verdade” ou “a exactidão” (Dreyfus, 1983, p. 299) de uma prática passada, reflectindo assim o espírito romântico que esteve subjacente no final do século XIX à canonização dos compositores desaparecidos e à formação de repertórios transcendentos (Goehr, 1992). Criticou-se a procura de objectividade

²³ “Now ‘early music’ ... does not merely mean old music in this context, but a general philosophy of performing music. The stated objective is to perform any music in a fashion that approximates as closely as possible the performing conditions that obtained when the music was written. This historical verisimilitude is what is usually termed ‘authenticity’ by the movement’s apologists. In practice, as has become increasingly evident as the early music movement has encroached on the nineteenth century, it has actually meant performing all music in a style first promulgated by Stravinsky and other neoclassicists in the 1920s but equally characteristic of all the subsequent twentieth-century zigs and zags.”

²⁴ “Is it not far more reasonable to conclude that the remarkable uniformity of approach which dominates early music performance – at least in the English-speaking world – is nothing more than a reflection of current taste, the same taste that infuse present-day performances of Schoenberg, Dallapiccola and Boulez but which is authentically appropriate only for the last?”

²⁵ Kivy (1995; 2002, p. 133-134) distingue a autenticidade de intenção (a fidelidade às indicações do compositor), de som (a procura de uma sonoridade original) e de prática (a procura da exacta reprodução de uma interpretação da época).

(que se contrapôs a interpretações anteriores) e a falta de variedade, pessoalidade e liberdade, a previsibilidade, a homogeneidade, a regularidade, a monotonia, o conformismo (Adorno, 1997; Dreyfus, 1983 1992; Leech-Wilkinson, 1984; Taruskin, 1995, 1998, 2009): “Parece que se assume que os erros e acrescentos de outros tempos são preferíveis aos erros e acrescentos de hoje: concedamos-lhes autoridade e sejamos desse modo poupados ao risco de cometermos os nossos próprios erros.”²⁶ (Taruskin, 1984, p. 4)

Foi destacada a generalização de *clichés* de realização, aos quais os intérpretes terão ficado presos. Aponta-se a escolha frequente de tempos rápidos, a articulação desligada, o uso sistemático de *terraced-dynamics*,²⁷ a escolha de ornamentos semelhantes – e realizados de forma análoga (começar um trilo na nota superior, por exemplo) em momentos idênticos (nas repetições de cada secção de uma peça) –, a acentuação regular e sistemática do tempo forte, o uso de *vibrato* em notas fortes e de *over-dotting* ou de *inégalité* de forma similar e nas mesmas situações, a clareza e a leveza sonora, a uniformidade do tempo e da dinâmica (Dreyfus, 1983, 1992;²⁸ Fabian, 2000; Fabian et al, 2010; Leech-Wilkinson, 1984; Neumann, 1981; Ornoy, 2006; Philip, 2004; Taruskin, 1982, 1988, 2009).

Originariamente cultivou-se a IHI por oposição à MS [mainstream], promovendo o uso de instrumentos da época e uma recriação das convenções interpretativas da época. Contudo, durante o período dos anos 50 aos 70, houve uma ênfase exagerada nas regras; as decisões sobre a interpretação eram justificadas com citações de tratados históricos ou de documentos de arquivo e alguns intérpretes pareciam acreditar que desde que tocassem num instrumento da época (ou numa cópia) a sua interpretação era historicamente autêntica ... Esta prática ... foi o alvo de Taruskin, que demonstrou com sucesso as suas semelhanças com o estilo literalista-modernista da corrente Mainstream.²⁹ (Fabian & Sung, 2011, p. 38)

Vários traços destas interpretações, nomeadamente a opção por tempos rápidos e a consequente clareza e leveza, baseiam-se, nomeadamente para Taruskin (1988, p. 187), num ideal moderno. É criticada a mesma regularidade e padronização, o rigor da interpretação metronómica, o desencorajamento da experimentação e do desvio da norma (Dreyfus, 1983; Leech-Wilkinson, 1984; Rockwell, 1992; Taruskin, 1984, 1988).

A mesma padronização é apontada em trabalhos sobre práticas posteriores (Ornoy, 2006, 2007, 2008b). Torna-se notório o uso de recursos semelhantes e a relevância conferida ao recurso a manuscritos e tratados da época (cuja aplicabilidade não é particularmente questionada), a instrumentos originais, à afinação do respectivo período histórico, que mostrará uma atitude ainda igualmente positivista (Ornoy, 2008b). Vários autores concluem assim que as interpretações *historicamente informadas* se tornaram afinal a corrente principal, “mainstream” (Ornoy, 2006, p. 243).

²⁶ “The assumption seems to be that the errors or accretions of old are preferable to the errors and accretions of today: let us grant them authority and thus be spared the risk of making our own mistakes.”

²⁷ Uma dinâmica que usa unicamente *forte* e *piano*.

²⁸ Dreyfus (1983, 1992) aplicou na época ao estilo interpretativo dominante entre os intérpretes da IHI a expressão “máquina de costura” (1983, p. 303; 1992, p. 115) (“sowing-machine”). Relacionou essa uniformidade com o desenvolvimento tecnológico associado à fonografia.

²⁹ “Originally HIP was cultivated in opposition to MS [mainstream], fostering the use of period instruments and a recreation of period performing conventions. However, during the period from the 1950s to the 1970s, there was an overemphasis on rules; performance decisions were justified by citations from historical treatises or archival documents and some practitioners seemed to believe that as long as they played on a period instrument (or a copy thereof) their performance was historically authentic ... This practice ... was Taruskin’s target and he successfully demonstrated its similarities to the literalist-modernist Mainstream style.”

Aponta-se-lhes também a falta de atenção dada à prática da improvisação, que se traduzirá nomeadamente na pouca liberdade na realização de ornamentação livre e no facto de os intérpretes gravarem essencialmente a ornamentação escrita, mais do que a sua própria ornamentação livre, o que acontece frequentemente na interpretação de Bach, que a notava de forma particularmente exaustiva (Fabian, 2000; Rubinoff, 2009). A improvisação parece ser, aliás, uma questão contraditória no que toca a *IHI*. Por um lado, ser-lhe-á central, na medida em que no Barroco, e posteriormente, os intérpretes seriam também responsáveis pela criação da obra, que decoravam nomeadamente com ornamentação improvisada (Lawson, 2002; Taruskin, 2009). Daí que, ao pretenderem ser fiéis ou *autênticos* às práticas e ao contexto da época, os intérpretes *historicamente informados* procurassem recriar o espírito de uma interpretação espontânea e ao vivo (Rubinoff, 2009). No entanto, e por outro lado, a gravação ou o registo das obras terá de ser perfeito, de acordo com padrões modernos, o que pressupõe uma abordagem interpretativa diferente. Assim, os efeitos da indústria fonográfica fazem-se sentir também nas práticas desta corrente.

Uma das grandes ironias do movimento de interpretação histórica é o facto de os intérpretes de música antiga supostamente se afastarem das tecnologias instrumentais modernas ao usarem instrumentos da época, e no entanto adoptarem na totalidade todos os avanços tecnológicos do moderno estúdio de gravação ...³⁰ (Rubinoff, 2009, p. 6)

A fonografia surgiu aliás na época em que começou a afirmar-se o propósito de *autenticidade* relativamente à sonoridade da música antiga (Butt, 2004). Poderá ter então contribuído para o relevo que se conferia às origens e para a homogeneidade sonora e de recursos igualmente no âmbito da *IHI*, o que é igualmente válido no que toca a práticas improvisatórias como a ornamentação (Rubinoff, 2009). Viabilizou também a transmissão de uma sonoridade diferente, ao permitir que o som dos instrumentos antigos fosse recebido sem as dificuldades inerentes à sua captação numa sala de concerto moderna (Butt, 2004). Paradoxalmente, ao ter criado uma padronização interpretativa no e do século XX, que acabou por cristalizar, a fonografia terá assim afastado a interpretação das práticas antigas.

Em suma, o ponto essencial ... é que os temas históricos se tornaram importantes no século dezanove como *consequência* da modernização tecnológica, como *consequência* da constatação cada vez maior de que o passado era profundamente diferente do presente. Para além disso, em décadas recentes, o progresso sem precedentes da tecnologia e – o mais importante de tudo – esta ter-se tornado disponível para um enorme segmento da população, cortou-nos as raízes com o passado de um modo perfeitamente tangível.³¹ (Butt, 2004, p. 39)

Referindo-se à improvisação, Rubinoff (2009, p. 6) salienta que as gravações, enquanto registos, constituem modelos para uma imitação exacta de procedimentos (um disco pode ouvir-se vezes sem conta), como é prática corrente no âmbito do jazz. Enfatiza assim a diferença entre esta prática e o que terá sido a improvisação barroca, de tradição oral, que implicaria uma fidelidade ou imitação muitíssimo menor, dado não haver um registo fixo das interpretações.

³⁰ "It is one of the great ironies of the historical performance movement that early musicians purportedly eschew modern instrumental technologies by using period instruments, yet have fully embraced all the technological advances of the modern recording studio ..."

³¹ "In short, the essential point ... is that historical issues became important in the nineteenth century as a consequence of technological modernisation, as a consequence of the growing realisation that the past was profoundly different from the present. Moreover, in recent decades, the unprecedented progress in technology and – most importantly – its availability to an enormous segment of the population, has cut off our roots from the past in a very tangible way."

A apreciação da *IHI* aqui desenvolvida é relevante para o presente trabalho na medida em que reforça aspectos focados nas gravações recentes da música de Bach na guitarra, particularmente das sonatas. Para além de ter surgido uma maior aproximação às fontes, designadamente aos manuscritos, desenvolveram-se recursos sonoros que privilegiam a clareza, o brilho, a leveza, características também de interpretações em instrumentos da época. A maioria das gravações revela também outros traços modernos apontados às interpretações daquele movimento, nomeadamente uma forte homogeneidade e regularidade de processos.³² Desta forma, gravações recentes de Bach no instrumento testemunharão aspectos que têm sido apontados não só a interpretações “mainstream” como ainda a interpretações *historicamente informadas*.

Novas abordagens interpretativas

É evidente que lá virá o tempo – na verdade já veio para certos instrumentos como o cravo – em que instrumentos ‘antigos’ deixarão de soar como ‘novos’. No entanto, o resultado final é uma muito maior variedade de estilos interpretativos e de sons. A nossa capacidade de apreciar uma pluralidade de estilos é possivelmente uma das maiores vantagens da nossa condição actual, algo que parece negar aquelas posições que alegam que somos incapazes de apreciar as nuances estilísticas mais antigas.³³ (Butt, 2004 p. 66)

No âmbito da análise das características das diferentes correntes interpretativas, tem-se particularizado a evolução da sua relação com o conhecimento histórico, no sentido de problematizar o papel do intérprete, designadamente do intérprete *historicamente informado*, hoje.

Nos finais do século XIX parecia coexistir alguma disparidade no entendimento dessa relação com o passado. Se uns intérpretes evidenciavam os primeiros sinais de uma procura histórica que regressava ao uso de manuscritos, tratados e instrumentos da época de um modo que parecia pretender reconstruir rigorosa e objectivamente as práticas passadas (caso de Arnold Dolmetsch), outros faziam-no de uma forma assumidamente subjectiva, mesmo que se aproximassem também dos meios da época (caso de Wanda Landowska) – pretendiam essencialmente, no entender de Taruskin (1988, p. 146-148, 198-200), chegar ao espírito da obra, mais do que à sua letra, e seria esse o modo como procuravam ser fiéis ao compositor.

As *liberdades* tomadas por alguns intérpretes de finais do século XIX na adaptação de Bach reflectiam esta última concepção, e várias foram as formas práticas de que se revestiam, no violino e na guitarra. Para Taruskin e outros autores essas liberdades apontavam para uma pretensão de continuidade entre o presente e o passado: as adaptações e as modificações realizadas às obras antigas teriam como propósito preservar essa música mas de um modo que a integrasse na prática interpretativa coetânea (Morgan, 1988). Os intérpretes usavam processos do presente para inserir a música do passado numa linguagem comum, de uma maneira dinâmica e vitalizante (Taruskin, 1988). Pelo contrário, as interpretações que pretendiam aproximar-se do passado de uma forma *objectiva* evidenciavam interesse pela história mas não a relacionavam com o

³² Não deixam no entanto transparecer uma particular atenção a outros traços da interpretação barroca, como será notado no Capítulo IX.

³³ “Evidently, the time will come – indeed it has come for certain instruments, such as the harpsichord – when ‘old’ instruments will no longer sound ‘new’. However, the net result is a much greater variety of performing styles and sounds. Our ability to appreciate a plurality of styles is perhaps one of the greatest advantages of our present condition, something which seems to negate those views which claim we are unable to appreciate earlier stylistic nuances.”

presente e a sua intenção era cortar com o passado mais recente. Esta teria sido a linha seguida posteriormente pelo movimento da *IHI* (Butt, 2004; Morgan, 1988; Taruskin, 1992), cujos músicos já não pretendiam encontrar nesse retorno ao passado modelos para serem imitados no presente (Goehr, 1992). Nesse sentido se tem associado este movimento ao *modernismo*, na medida em que esta corrente estética, que despontou precisamente entre o final do século XIX e o início do século XX, negava interesse pela história (pelo tonalismo, no caso da música) ou pela pluralidade (a cultura musical popular, por exemplo) e valorizava o novo (a tecnologia, o progresso, a inovação), o registo fiel (o texto), a teoria (Butt, 2004). Neste contexto, a interpretação *historicamente informada* pretendia assim recriar uma história com base em registos e na expectativa de certezas, de uma forma *objectiva*, pretensamente desligada das práticas interpretativas dos séculos XIX-XX: “Por contraste, o modernismo continua a insistir na recriação, mais do que na reconstituição.”³⁴ (Berry, 2008, p. 102)

Na sequência da identificação de vários traços da *IHI* com o modernismo e das críticas apontadas à generalidade das interpretações modernas, vários autores clamaram por uma nova abordagem à *IHI*, e a toda a interpretação musical. Enfatizaram a valorização do papel do intérprete na construção e na própria definição da obra musical: “O estudo da tradição interpretativa de uma obra musical é o estudo dessa obra musical.”³⁵ (Bowen, 1999, p. 430) Defenderam a interpretação enquanto processo e enquanto actividade contextualizada, realçando o seu carácter social e interventivo na definição da obra musical (Bowen, 1999; Butt, 2004; Cook, 2001, 2003; Small, 1998; Horner, 1998; Taruskin, 2006b). Esta perspectiva remete para uma abordagem da interpretação relacionada com uma visão “pós-moderna” (Taruskin, 1995, p. 17, 47) da mesma, que volta a introduzir-lhe o “envolvimento humano” (Butt, 2004, p. 125). Nela entram as noções de liberdade, através da escolha informada, de risco, de subjectivismo (Butt, 2004; Taruskin, 1995). A assunção da personalidade envolve o que Kivy (1995, 2002) designa por “autenticidade pessoal” (1995, p. 108; 2004, p. 134), que pressupõe um acto criativo e original, e que tem sido desvalorizada em favor da procura de outras formas de *autenticidade*. Essa noção de personalidade pressupõe que se valorizem na interpretação musical os elementos de variedade, novidade, diferença em vez do *cliché* (Philip, 2004), e envolve conceitos como o de abertura, diversidade, pluralidade, relevando o papel comunicante do intérprete (Butt, 2004).

Para esta visão têm contribuído as análises feitas a gravações, que salientam o papel dos intérpretes, cujo registo interpretativo passa a integrar um novo arquivo histórico para a musicologia – “um arquivo de textos acústicos comparável, na sua extensão e no seu significado, aos textos notados que serviram originalmente de base à musicologia.”³⁶ (Cook, 2001, § 21) A fonografia, se foi um elemento potenciador de traços interpretativos como os que foram realçados, concebeu igualmente um novo objecto de estudo: permitiu aprofundar a compreensão da actividade interpretativa e atentar na obra musical sob a forma das suas múltiplas representações.

Uma tal concepção pressupõe necessariamente um novo dimensionar da relação com o passado, que volta a considerar a história na sua relação com o presente (Morgan, 1988; Taruskin, 1995). O ensinamento

³⁴ “By contrast, modernism remains insistent on re-creation rather than reconstruction.”

³⁵ “The study of the performance tradition of a musical work is the study of the musical work.”

³⁶ “... an archive of acoustical texts comparable in extent and significance to the notated texts around which musicology originally came into being.”

histórico, encarado na sua mudança ou no seu desenvolvimento, é então integrado no presente, de forma aberta, assumidamente subjectiva e que se arroga diversidade.

A história, num sentido mais lato do que erudição histórica, pode ensinar-nos como as coisas eram diferentes, como podiam ter sido diferentes; ajuda-nos a criar mundos imaginários, exactamente como os de ficção, que estão em sintonia com o nosso, e revelam ao mesmo tempo diferenças cruciais.³⁷ (Butt, 2004, p. 46)

Nesta linha, tem vindo a defender-se a aproximação às práticas improvisatórias e uma maior liberdade, criatividade, subjectividade, capacidade crítica, abertura, na experimentação das práticas interpretativas transmitidas através das fontes históricas e no seu confronto com as práticas do presente (Rubinoff, 2009; Taruskin, 1982). É muito provável que as críticas feitas ao movimento tenham estado na origem de alguma reflexão e até de mudanças nas práticas interpretativas, nomeadamente no sentido da maior flexibilidade, expressividade, subjectividade e individualidade referidas (Dreyfus, 1983; Fabian, 2006a; Fabian & Sung, 2011; Ornoy 2008b; Rockwell, 1992; Shull, 2006; Taruskin, 1992, 2009). Diversos autores chegam mesmo a ilustrar esta subjectividade e variedade interpretativa em trabalhos sobre práticas recentes.³⁸

Em relação à música barroca foram identificados pelo menos três estádios que representam abordagens diferentes: uma postura ‘expressiva-emocional’ que foi a mais típica até aos anos 30, uma posição ‘modernista-literalista’ que se lhe seguiu nos anos 40-70 e foi considerada à data ‘historicamente autêntica’, e a ‘barroca-expressiva’ que é correntemente considerada IHI.³⁹ (Fabian & Schubert, 2009, p. 40)

Gravações recentes que fazem um maior uso de técnicas e sonoridades descritas nos tratados barrocos (Fabian & Schubert, 2009) evidenciam uma abordagem que parece apelar a uma maior flexibilidade e improvisação do intérprete.

Embora estas maneiras de ver sejam ainda em larga escala tidas por aplicáveis à cena corrente, os intérpretes têm continuado a avançar desde então. Quer tenha sido uma resposta à crítica ou mais provavelmente a reacção de uma geração mais nova às que a precederam, a geração actual de intérpretes tende a apresentar um estilo de interpretação mais pessoal, enriquecido por uma ornamentação acrescentada sem constrangimentos, inflexões, uma articulação variada e outros, que reflectem igualmente o pluralismo da nossa época e pode assim ser apelidada de ‘pós-moderna’.⁴⁰ (Fabian & Sung, 2011, p. 38)

Um sinal de uma nova abordagem interpretativa, no entender de Fabian (2013), é a maior liberdade de no uso de ornamentação livre (e pequenas alterações ao texto original) que se tem evidenciado em algumas gravações recentes dos *Sei Solo*; no seu entender, essa crescente “liberdade improvisatória”⁴¹ (p. 19-20), embora seja representada por uma minoria de intérpretes, mostra a assunção da individualidade na

³⁷ “History, in a wider sense than historical scholarship, can thus teach us how things were different, how they could have been different; it helps us create imaginary worlds, just like those of fiction, that chime with our own while revealing crucial differences.”

³⁸ A transformação das últimas décadas tem-se manifestado ainda numa maior abertura ou aceitação de interpretações de música antiga em instrumentos modernos (Ornoy, 2007).

³⁹ “In relation to baroque music at least three stages have been identified representing different approaches: an ‘expressive-emotional’ stance most typical up until the 1930s, a ‘modernist-literalistic’ position that followed in the 1940s-1970s and was considered ‘historically authentic’ at the time, and the ‘baroque-expressive’ that is currently considered HIP.”

⁴⁰ “Although these views are still widely held as applicable to the current scene, performers have moved on since. Whether as a response to the criticism, or more likely, as a reaction of a younger generation to their forebears, the current generation of performers tend to present a more personal style of playing, enriched by freely added ornamentation, inflections, varied articulation and the like, which also reflect the pluralism of our age and thus can be labelled ‘postmodern’.”

⁴¹ “improvisatory freedom”

interpretação da obra por parte de alguns violinistas actuais. Uma nova tendência interpretativa pode assim estar representada em algumas interpretações recentes e vários autores têm enfatizado que as críticas nomeadamente de despersonalização e de regularidade não se aplicaram a várias dessas gravações (Butt, 2004; Fabian & Sung, 2011).

A propósito do fundamento das críticas feitas ao movimento da *IHI*, tem de salvaguardar-se que a pretensão de procura de *autenticidade* foi relativizada por intérpretes do movimento, mesmo no auge deste. Como reacção a críticas apontadas ou independentemente delas, músicos houve que mostraram renitência na sua procura e questionaram mesmo o sentido de se tocar música antiga no século XX.

Nenhum de nós está em posição de ... dizer: é isto, esta é sem sombra de dúvida a maneira como as coisas se faziam. ... nunca há, não pode nem deve haver apenas uma maneira certa. ... A variabilidade é uma palavra-chave para o nosso cenário de música antiga; a flexibilidade, esperamos nós, é outra.⁴² (Donington, 1983, p. 43-44)

Somos completamente incapazes de abarcar a medida em que a música ... foi um componente integral da vida pública e privada ... Creio que hoje vemos e percebemos apenas uma parte mínima da música – essencialmente os seus elementos estéticos – e que muitas facetas possivelmente importantes continuam a ser-nos inacessíveis porque perdemos a capacidade de nos apercebermos delas.⁴³ (Harnoncourt, 1995, p. 68)

Fabian sublinha esta ideia e faz notar a complexidade de factores que terão gerado a aplicação do conceito de *autenticidade* às interpretações *historicamente informadas*.

A investigação mostra que pensadores e músicos de primeira linha do Continente consideraram a autenticidade um conceito utópico uns quinze anos mais cedo do que no mundo de língua inglesa, e que a verdadeira base para o ataque dos anos 80 à autenticidade e aos seus praticantes foi o uso bastante indiscriminado do termo em entrevistas, críticas de discos, notas de capa e outras publicações populares da altura. Por conseguinte pode-se argumentar que valorizar material de propaganda comercial (como algumas das publicações dos anos 80 parecem ter feito) carece de razões eruditas para que seja feita uma crítica a alguns intérpretes associados ao movimento, que não reivindicavam pessoalmente o que a indústria musical usava para comercializar as suas interpretações. A necessidade de ser mais cuidadoso a tirar conclusões genéricas em relação ao movimento, aos artistas e aos seus pontos de vista, é também evidente, assim como a necessidade de ser circunspecto com a terminologia mesmo em curtos artigos jornalísticos.⁴⁴ (Fabian, 2001, p. 154-155)

A pluralidade de interpretações era notada por músicos do movimento há já algumas décadas (Donington, 1989) e esta ideia chama de novo a atenção para os limites de qualquer generalização. Talvez essa pluralidade e abertura sejam mais assumidas hoje, depois de terem sido apontadas fortes críticas à prática da *IHI* e de se ter relativizado a ideia de *fidelidade* histórica. Mesmo assim, sempre coexistirão abordagens imbuí-

⁴² “None of us is in a position to ... say: this is it; this beyond a doubt is the way it used to go. ... there never is nor can nor should be just one right way. ... Variability is one keyword to our early music scene; flexibility, it may be hoped, is another.”

⁴³ “We are totally unable to comprehend the extent to which music ... was an integral component of public and private life ... I believe that today we seen and comprehend only a very small part of music – primarily its aesthetic elements – and that many possible important facets remain inaccessible to us because we have lost the ability to perceive them.”

⁴⁴ “The investigation shows that leading thinkers and musicians on the Continent regarded authenticity as a utopian concept some fifteen years earlier than in the English speaking world, and that the real basis for the attack of the 1980s on authenticity and its practitioners was the rather indiscriminate use of the term in interviews, record reviews, sleeve notes and other popular publications of the time. Therefore it is arguable that to take commercial propaganda material at face value (as some of the publications from the 1980s seem to have done) lacks scholarly justifiable reasons for the criticism of certain performers associated with the movement who did not personally claim what the music industry used in marketing their performances. The need to be more careful in drawing general conclusions regarding the movement, its artists and viewpoints is also evident, as well as the necessity to be circumspect with terminology even in short journalistic articles.”

das de um espírito positivista e abordagens permeáveis a outras práticas, e ambas podem inclusivamente integrar a mesma interpretação, sob formas diferentes.

Síntese

O último capítulo desta primeira parte pretendeu encontrar aspectos focados na literatura que caracterizam criticamente interpretações testemunhadas nas gravações disponíveis. Estes aspectos tinham sido já apontados anteriormente ao abordar os registos em violino nomeadamente dos *Sei Solo* (com base na análise de vários autores citados) e também as gravações de Bach na guitarra desde as primeiras décadas do século XX (com base na minha própria observação). Foram aqui contextualizados de forma crítica, no sentido de apontar tendências, orientações e novos caminhos.

Seguem-se algumas considerações finais sobre os aspectos abordados nos três capítulos que constituem a primeira parte desta tese.

Considerações Finais

Aspectos do *estilo antigo* (cerca de 1900-30) que parecem ser comuns a muitas gravações, repertórios e artistas incluem variedade de arcadas e de cores sonoras; gestos bastante fortes e acentos agógicos; uma flexibilidade de conjunto, tempo e ritmo lentamente decrescente; o uso cada vez menor de ... acordes arpejados e de portamento; e um uso cada vez maior de vibrato, que é executado de forma menos nivelada do que a partir dos anos 30. Contrastando com isto, os *meados do século* (cerca de 1930-80) favorecem uma abordagem literalista e daí a concordância de mãos e de conjunto, as arcadas e o tom uniformes, o ritmo preciso e o tempo regular. O leque expressivo é mais reduzido, os gestos são menos audazes mas o som é poderoso e a exibição técnica brilhante. O *estilo actual* (cerca de 1985-2006) mantém o alto nível técnico do período anterior mas o leque expressivo e o vocabulário tornaram-se de novo mais vastos. Há numerosos intérpretes a empregar um vibrato menos intenso ou contínuo e a conseguir uma maior variedade de cores sonoras; a improvisação, o ornamento melódico, o ritmo e tempo flexível estão mais uma vez a tornar-se comuns. Gestos interpretativos, inflexões melódicas podem ser fortes e arrebatadores mas nas interpretações da música antiga eles surgem a partir das características específicas dos instrumentos antigos e das técnicas de interpretação.¹ (Fabian, 2006a, p. 20-21)

A classificação de Fabian, embora tenha limitações que a própria reconhece, aponta para três grandes linhas das tendências interpretativas desde as primeiras gravações até hoje. Apesar de qualquer generalização ter necessariamente de ser relativizada porque as excepções a essas tendências existem e podem tomar diferentes formas em cada intérprete, esta procura de categorização surge unicamente no sentido de delimitar historicamente traços interpretativos comuns.

A consideração de tais tendências constituiu o objecto da primeira parte deste trabalho. Foi problematizada particularmente nas interpretações de Bach, no violino e na guitarra. Apesar de também neste instrumento se terem notado abordagens diversas, apontaram-se traços gerais que se inserem sobretudo nas duas primeiras tendências definidas. Em gravações das primeiras décadas do século XX ficaram ilustradas características como as flutuações de tempo, contrastes de dinâmica e tímbricos, *portamento*, *vibrato*, arpejos, ligados, sons harmónicos. No entanto, vários músicos do início do século, particularmente Segovia, manifestaram simultaneamente traços diferentes – uma sonoridade clara (embora densa) e sóbria (embora expressiva), uma regularidade rítmica e de pulsação. Tais características evidenciaram-se de forma mais vincada a partir de meados do século e foi ainda mais tarde, a partir dos anos 70-80, numa época em que as críticas à *IHI* se acentuavam, que os guitarristas mostraram também mais regularidade e homogeneidade. São hoje notórias semelhanças na abordagem nomeadamente às sonatas para violino de Bach, que revelam uma forte uniformização de processos interpretativos. A procura de uma sonoridade muito idêntica, a regularidade rítmica (até na execução da ornamentação) e do tempo, a padronização das notas, a busca de perfeição técnica, a limpidez sonora, o destaque dado à linha melódica, são práticas que se tornaram co-

¹ “Aspects of the *early style* (ca. 1900-30) that seem common to many recordings, repertories and artists include a variety of bowing and tone colour; fairly strong gestures and agogic stresses; slowly declining flexibility of ensemble, tempo and rhythm; decreasing use of ... arpeggiation of chords and downward portamento; and an increasing use of vibrato which is nevertheless less evenly executed than from about the 1930s onward. In contrast the *middle of the century* (ca. 1930-80) favours a literalistic approach and thus concordance of hands and ensemble, even bowing and tone, precise rhythm and steady tempo. The expressive range is narrower, gestures are less bold but the sound is powerful and the technical display is brilliant. The *current style* (ca. 1985-2006) maintains the technical proficiency of the previous period but the expressive range and vocabulary has, again, become wider. Many performers employ a less intense or continuous vibrato and provide for greater variety of tone colour; improvisation, melodic embellishment, flexed rhythm and tempo are becoming common once more. Interpretative gestures, melodic inflections can be strong and arresting but in early music performances these stem from the particular characteristics of early instruments and playing techniques.”

muns a intérpretes das gerações mais jovens e não só. À luz das considerações tecidas no último capítulo sobre as grandes linhas interpretativas dos séculos XX-XXI, estas práticas na guitarra parecem inserir-se numa perspectiva moderna e num ideal que se relaciona, por exemplo, com o advento da fonografia (ao mesmo tempo, faz-se sentir a influência da *IHI* nomeadamente na sonoridade cultivada e no recurso à ornamentação). Simultaneamente manifestam-se hoje traços residuais românticos na realização destas obras no instrumento, como a recorrente adição de notas; outras alterações efectuadas por muitos intérpretes ao texto de Bach revelarão igualmente uma tal reminiscência, na medida em que assumem a intervenção do executante – a elas se atenta nos capítulos seguintes. No entanto, tais sinais interventivos, que remetem para aspectos resultantes de uma subjectividade assumida do intérprete de que falam vários autores, não se têm feito sentir no uso de outros recursos interpretativos, nomeadamente ao nível da realização da articulação, como se verá.

Apesar de se terem mencionado interpretações de outras obras de Bach que mostram recursos diferentes e apelam a características do “estilo actual” definido por Fabian (2006a, p. 21), os traços interpretativos notados no segundo capítulo desta primeira parte formam a herança de todo o guitarrista que propõe hoje uma interpretação das sonatas de Bach. Tal legado parece ter indiscutivelmente determinado o caminho interpretativo individual da grande maioria das interpretações, que mostra um ideal estético, sonoro e interpretativo comum, que se padronizou.

A primeira parte desta tese pretendeu contextualizar abordagens interpretativas de Bach na guitarra, e no violino, através da consideração das diversas correntes caracterizadas por estudos recentes baseados em gravações. A segunda parte centra-se agora particularmente na análise das transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para guitarra (no último capítulo serão referidas de novo gravações já aqui observadas).

2ª PARTE

**Da Transcrição para Guitarra
das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 de Bach**

Introdução

A segunda parte deste trabalho observa agora de um modo particular um amplo universo de transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para guitarra. Não faz uma abordagem exaustiva de todas as transcrições disponíveis, mas atenta num número muito representativo, o que permitiu encontrar estratégias comuns que se revelaram significativas;¹ para a selecção das transcrições a apresentar foram determinantes a possibilidade de acesso imediato às mesmas, a existência de gravações de várias delas (algumas pelo próprio autor) e a sua actualidade. Entre as obras consideradas incluem-se transcrições dos *Sei Solo*, das três sonatas, de uma sonata e de vários andamentos isolados.² Todas foram editadas, à excepção das de J. Alves e G. Costa, que surgem no âmbito de trabalhos académicos a serem mencionados.³

- Carlos Barbosa-Lima (1974), *Sonata* BWV 1003⁴
- Miklós Mosóczi (1978), Sonatas e Partitas BWV 1001-1006
- Michel Sadanowsky (1984), *Sonata* BWV 1001
- Kazuhito Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1005⁵
- Raymond Burley (1997), *Sonata* BWV 1003
- Manuel Barrueco (1998), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005
- Javier Calderón (1999), *Sonata* BWV 1001⁶
- Tadashi Sasaki (2000), Sonatas e Partitas BWV 1001, 1003 e 1005⁷
- Walter Despalj (2005), Sonatas e Partitas BWV 1001-1006⁸
- Jacopo Gianninoto (2006), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005⁹
- Richard Sayage (2007), *Fuga e Presto* BWV 1001, *Fuga e Allegro* BWV 1003, *Fuga e Allegro assai* BWV 1005¹⁰
- Timo Korhonen (2011), Sonatas BWV 1001, 1003, 1005¹¹
- Júlio Alves (2012), *Siciliana e Presto* BWV 1001; *Grave e Allegro* BWV 1003; *Fuga, Largo e Allegro assai* BWV 1005
- Gustavo Costa (2012), Sonatas e Partitas

¹ Não se analisam três edições referidas num trabalho a mencionar, de J. Alves (2012): a de L. Schininà (1972, *Sonata* BWV 1005, Ancona: Bèrben Edizioni Musicali); a de V. Mikulka (1988, *Sonata* BWV 1001, Paris: Editions Henry Lemoine); a de L. Almeida (s.d., *Sonata* BWV 1005, Pacific, MO: Mel Bay Publications). Os exemplos ilustrados por Alves remetem para traços comuns aos que aqui se destacam na maioria das transcrições.

² As transcrições consideradas referenciam-se no final deste trabalho, na listagem de partituras.

³ Algumas destas transcrições são confrontadas com as respectivas gravações no Capítulo IX. A de Yamashita foi gravada pelo intérprete no ano anterior, em 1989 (o guitarrista voltou a gravar os *Sei Solo* em 2004); a de Barrueco (1998) foi gravada também pelo próprio, em 1995 (e editada em 1997) – a transcrição e a gravação de Barrueco distinguem-se pela referência à respectiva data; as de Calderón (1999) e Korhonen (2011), gravadas pelos próprios, incluem-se nos discos em anexo às edições respectivas. Entre as gravações de outros intérpretes das transcrições analisadas, observou-se em particular um registo recente de P. Cezu (2008) da transcrição de Despalj (2005). Estas gravações, sobretudo quando feitas pelos próprios autores das transcrições, permitiram dissipar dúvidas e ir mais longe na compreensão da interpretação que fazem da obra.

⁴ A transcrição surge com a data de 1972 mas foi editada em 1974.

⁵ A edição de Yamashita das três sonatas, de 1990 (Gendai Guitar), não estava disponível à data da realização deste trabalho. As suas transcrições encontram-se disponíveis em formato pdf na internet e estas foram as versões analisadas das Sonatas BWV 1001 e 1005; a transcrição da *Sonata* BWV 1003 aí disponível, que não apresenta quaisquer alterações ao original para violino, não indica sequer o nome do intérprete, embora lhe seja atribuída – dada a incerteza, não foi aqui considerada.

⁶ A transcrição de Calderón (1999) da *Sonata* BWV 1001 consta de uma edição que inclui outras obras de Bach.

⁷ Sasaki gravou em 1978 a *Sonata* BWV 1001, numa edição (LP) à qual não tive acesso no período em que me debrucei sobre a análise destas transcrições.

⁸ Esta transcrição não é da autoria de um guitarrista. A dedilhação das obras é da autoria de István Römer.

⁹ A transcrição de Gianninoto (2006) que se analisou neste trabalho encontra-se disponível na internet numa edição de autor. Foi posteriormente editada (2007, Thailand: Assumption University).

¹⁰ A transcrição de Sayage (2007) inclui diversos andamentos dos *Sei Solo*; de cada uma das sonatas publicou a fuga e o último andamento.

¹¹ Korhonen publicou também outro volume com a transcrição e a gravação das partitas, no mesmo ano e pela mesma editora.

A análise desenvolvida centrou-se na comparação entre as notas e os valores rítmicos do autógrafo e das transcrições para guitarra, observando a manutenção ou, pelo contrário, a modificação destes sinais de notação em cada uma das transcrições. Implicou um levantamento exaustivo dos processos usados que levou a constatar a sua recorrência; estes processos foram sistematizados e são descritos nos primeiros três capítulos desta parte (Capítulos IV, V e VI).¹²

Verificou-se o uso recorrente da adição de notas ao original para violino, um recurso que, embora numa medida diferente, é usado por todos os guitarristas à excepção de três. Observou-se também a sistemática modificação dos valores rítmicos sob a forma do uso de valores mais longos do que os originais, escritos ou não; este processo é usado por todos sem excepção, sendo sem dúvida o mais recorrente, tanto nas transcrições como nas gravações (observaram-se também os casos em que se encurtam os valores originais). Finalmente verificaram-se outras alterações recorrentes nas transcrições de todos os autores que adicionam notas às obras para violino.

Embora se faça notar neste trabalho a medida de ocorrência de cada um destes recursos (descrevem-se exaustivamente os momentos em que se adicionam notas em cada transcrição num quadro final no respectivo capítulo), o factor mais relevante na consideração dos aspectos que surgiram desta análise não se prende com a observação da frequência com que determinado processo é usado em cada transcrição.¹³ Essa quantificação é importante para perceber que estes têm sido de facto recursos maioritariamente usados na interpretação destas obras na guitarra (o que se confirma na observação das gravações). A recorrência dos processos que se ilustram ao longo desta parte torna evidente que existe uma tendência comum na abordagem que tem sido feita a estas obras na guitarra, abordagem que é considerada no Capítulo IX e cujas características remetem para aspectos já explanados no segundo capítulo desta tese, ao considerar gravações das sonatas. No entanto, sendo o trabalho que se apresenta de índole interpretativa, o que se procurou compreender com esta análise foi sobretudo a medida em que estes recursos potenciam uma determinada interpretação, e isso é ponderado particularmente no último capítulo. Mais do que notar que determinado processo é usado, esta análise fez compreender o modo como ele propicia uma realização na guitarra. Por isso a discussão desenvolvida naquele capítulo sobre as consequências interpretativas destes processos torna-se central para perceber uma história interpretativa destas sonatas no instrumento. É a partir da reflexão sobre as consequências, para a interpretação, dos recursos usados nestas transcrições, que se apresenta na terceira parte do trabalho uma proposta que atenta em aspectos diferentes. Considerando que esta proposta constitui o propósito último da presente tese e que surge essencialmente como contraproposta às interpretações que fazem uso dos processos

¹² Tem de ser feita uma ressalva na forma como se identifica o momento em que determinado processo é usado, em três andamentos das sonatas (as fugas BWV 1001 e 1005 e o *Allegro* BWV 1003) escritos num ϕ . Consideram-se na análise os quatro tempos de semínima individualmente, na discriminação de cada processo, de modo a tornar mais precisa a sua indicação, o que se mostrou necessário sobretudo em passagens escritas sucessivamente em semicolcheias (alguns autores destas transcrições indicam um compasso **C** em vários destes andamentos). Esta opção em nada subverte a indicação original de compasso, já que nestes casos se observam compassos isolados, não o conjunto de um andamento, e com um propósito unicamente analítico, que pretende ser indicador de um recurso.

¹³ As diferentes sonatas e os diferentes andamentos propiciarão aliás uma medida diferente nomeadamente na adição de notas, no que diz respeito a cada um dos três recursos observados no Capítulo IV.

descritos, torna-se irrelevante, neste contexto, o facto de a minha interpretação se contrapor a uma, a duas, à maioria ou a todas as restantes interpretações. O que se torna relevante em todo o trabalho é o modo como os diversos processos interpretativos que nele se referem, usados quer pelos autores das transcrições, quer pelos intérpretes, quer por mim nessa proposta, potenciam distintas realizações destas sonatas na guitarra.

Os processos observados na análise das transcrições para guitarra compararam-se não só com o autógrafo para violino como ainda com processos usados nas transcrições da época das mesmas obras, no sentido de se perceber se as alterações que se realizam se baseiam ou não naquelas (alguns autores aludem a esse facto explicitamente, outros não). Muitos exemplos dados nos Capítulos IV-VI ilustram-se através da reprodução não só do autógrafo de Bach e da sua transcrição em guitarra, como também da respectiva transcrição da época, nos casos em que esta tenha existido. Recorreu-se às seguintes transcrições da época:¹⁴

- *Fuga* BWV 1000 para alaúde e *Fuga* BWV 539 para órgão (ambas transcrições da *Fuga* BWV 1001)
- *Sonata* BWV 964 para cravo (transcrição da *Sonata* BWV 1003)
- *Adagio* BWV 968 para cravo (transcrição do *Adagio* BWV 1005)

Outro aspecto notado nesta parte que diz respeito também ao confronto das transcrições para guitarra com o autógrafo é a observação de um sinal de articulação notado por Bach, a ligadura. A análise apresentada no Capítulo VII procurou perceber de que modo esse sinal é tido em conta nestas transcrições e remeteu ainda para outros aspectos que permitiram perceber de que modo as opções de dedilhação indicam escolhas características na guitarra ao nível da articulação.

Ficam assim sumariamente descritos os principais aspectos sobre os quais incide esta segunda parte, que são debatidos no último capítulo (IX), em que se confrontam as transcrições com as gravações observadas e com as transcrições de Bach e/ou de contemporâneos seus. A apreciação das formas de que se tem revestido a transcrição das sonatas para guitarra é então objecto dos primeiros quatro capítulos, iniciando-se o primeiro pela observação da adição de notas (de baixos,¹⁵ de notas que formam ou preenchem acordes, de motivos melódico-rítmicos).

Todos os casos são ilustrados com exemplos em partitura¹⁶ e confrontados então com transcrições da época.

¹⁴ Estas transcrições são o tema do Capítulo VIII, em que se analisam à parte, tal como outras; a Figura VIII-1 (pág. 183) ilustra todas as transcrições da época observadas neste trabalho.

¹⁵ Distingue-se a adição de baixos sob a linha melódica (que originam a existência de duas vozes e são o primeiro recurso observado) da adição de baixos que, tal como outras notas, dão origem a novos acordes ou ampliam acordes pré-existentes (segundo recurso).

¹⁶ Por questões que se prendem com a montagem dos exemplos em partitura, alguns excertos em clave de sol não apresentam a clave respectiva – entende-se que uma tal opção não coloca entraves à sua leitura.

Capítulo IV

Adição de notas nas transcrições para Guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

À exceção da transcrição do ciclo completo por Mocóczy (1978) e das transcrições das sonatas por Gianninoto (2006) e Korhonen (2011), todos os autores aqui referidos adicionam notas ao original para violino.¹ Acrescentam e duplicam baixos à oitava, formam e ampliam acordes, introduzem motivos. Como será ilustrado, recorrem com frequência a procedimentos usados em transcrições da época das obras em questão, para instrumentos com maior capacidade harmónica (mesmo que nem sempre aludem expressamente a tal prática).

Na consideração deste parâmetro opta-se por considerar as transcrições individualmente, por ordem cronológica, de modo a tornar evidente a dimensão das adições realizadas em cada uma delas.² Apresentam-se também no final do capítulo tabelas que listam de forma exaustiva os momentos em que cada autor introduz notas em cada andamento, ponderando aqueles três pontos aqui focados; considerou-se relevante a inclusão dessas tabelas no que toca a este parâmetro específico não só para tornar mais clara alguma diversidade no uso deste recurso como sobretudo para mostrar a grande quantidade de notas adicionadas ao original e, conseqüentemente, o relevo que tem sido maioritariamente conferido à faceta harmónica da guitarra na adaptação destas sonatas. No entanto, a observação destes aspectos por si só não basta para compreender uma perspectiva interpretativa, como se fez notar na introdução a esta parte, e uma tal categorização é sempre redutora – na consideração daquelas tabelas deve ter-se em conta nomeadamente que os diferentes andamentos não proporcionam os mesmos recursos ou a mesma medida na adição de notas, sendo estes também determinados pelo carácter das obras e pelas características da escrita original.³

Adição de baixos à linha melódica, isolados ou em sequência

No sentido de aproveitar o registo da guitarra e realizar a harmonia implícita, é recorrente nestas transcrições a adição de baixos ao soprano original; podem surgir isolados ou em sequência, constituindo frequentemente motivos melódico-rítmicos (que se observam no final do capítulo).

Barbosa-Lima (1974), Sonata BWV 1003

Na transcrição da *Sonata* BWV 1003, Carlos Barbosa-Lima (1974) adiciona baixos isolados e muitos outros em sequência, na *Fuga* e sobretudo no *Allegro*, como se pode observar na Figura IV-103 (p. 91). Neste último

¹ Mocóczy adiciona mesmo assim dois baixos na *Fuga* BWV 1005 (c. 75 e 92) e um no *Largo* (3º t. do c. 2), e Korhonen introduz um baixo isolado à oitava inferior no *Grave* (4º t. do c. 6).

² Várias transcrições transpõem a *Sonata* BWV 1001; nas diversas passagens que aqui se exemplificam faz-se notar a nova tonalidade a primeira vez que um andamento transposto é ilustrado. À prática da transposição se aludirá no Capítulo X, na 3ª Parte.

³ Na transcrição dos andamentos rápidos, notados unicamente em sucessões de valores curtos no soprano que requerem uma execução veloz, observa-se sobretudo a introdução de baixos isolados ou em sequência, enquanto nos andamentos lentos ou nas fugas, com uma escrita já densa, as notas introduzidas formam ou preenchem frequentemente acordes. Em peças como a *Siciliana*, o *Andante* ou o *Adagio* BWV 1005, cuja escrita original é a duas vozes, as novas notas formam acordes e só em raríssimos momentos se observa a introdução de uma única voz sob o soprano original. Nalguns casos realizam-se mais alterações, que incluem a adição de notas, em obras adaptadas na época a instrumentos como o cravo e o órgão, baseadas nas mesmas – este é outro aspecto a ter em conta na observação das tabelas apresentadas.

andamento, os baixos surgem muitas vezes como notas pedal (em mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias), conforme as possibilidades de realização; poucos são comuns à transcrição para cravo (BWV 964) – a Figura IV-1 ilustra uma passagem em que todos os baixos são adicionados pelo autor e não surgem no BWV 964.

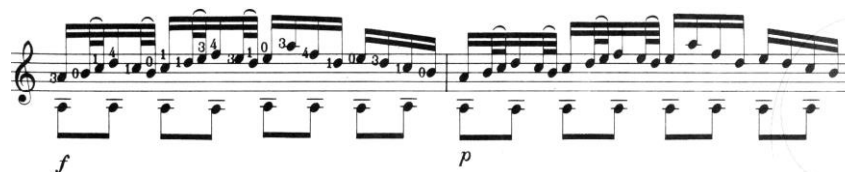


Figura IV-1 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima: c. 3-4.

Nos restantes andamentos, alguns baixos são idênticos à sonata para cravo, outros não. A Figura IV-2 mostra a introdução de um baixo comum ao *Adagio* BWV 964 e à transcrição para guitarra, e a Figura IV-3 exemplifica uma passagem que aparenta simultaneamente semelhanças e diferenças com a Fuga BWV 964 (todos os baixos são adicionados pelo autor).

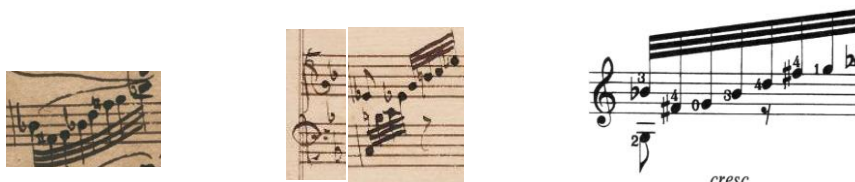


Figura IV-2 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: 1º t. do c. 15.
A *Sonata* BWV 964 está transposta para Ré menor na transcrição para guitarra.



Figura IV-3 – Fuga BWV 964⁴ e transcrição de Barbosa-Lima: c. 214-216.

Sadanowsky (1984), Sonata BWV 1001

Michel Sadanowsky (1984) adiciona poucas notas na transcrição da *Sonata* BWV 1001 (Figura IV-104). Este não é o recurso mais particular à sua transcrição, que se caracteriza essencialmente pela prática da transposição à oitava inferior e pelo prolongamento dos valores rítmicos, ambos possibilitados pelo uso de *scordatura*. A Figura IV-4 exhibe um dos momentos em que adiciona baixos numa passagem da *Fuga*: todos são adicionados pelo autor e surgem na transcrição da época para alaúde (embora Sadanowsky acrescente outros ainda), que se ilustra na Figura IV-5.

⁴ Esta fuga para cravo é mencionada no manuscrito de J. C. Altnickol como “*Allegro*”, como se refere na pág. 184; será no entanto aqui designada por fuga (sem itálico) para se distinguir do quarto andamento da mesma sonata.



Figura IV-4 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 7-10.



Figura IV-5 – *Fuga* BWV 1000: c. 9-12 (transcrição de Koonce).

Koonce (1989) transpõe a fuga para Lá menor, mas a notação em tablatura mantém a tonalidade original do violino, Sol menor.

Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1003

Nas transcrições do guitarrista Kazuhito Yamashita (1990) a adição surge numa medida diferente nos vários andamentos das Sonatas BWV 1001 e 1005: “Em suas transcrições, Yamashita faz várias adições ao original e nenhuma em outras.” (Costa, 2012, p. 117)⁵ Como se pode constatar na Figura IV-105, o guitarrista introduz inúmeras notas em vários andamentos e não noutros.⁶ Vários baixos adicionados ao soprano surgem em sequências (de semínimas ou de colcheias). Muitos deles, nomeadamente na *Fuga* BWV 1001, aumentam consideravelmente a densidade das obras e a dificuldade de execução; a Figura IV-6 exemplifica uma passagem em que todas as notas adicionadas ao soprano, que formam curtos motivos, são comuns à transcrição da época para órgão.

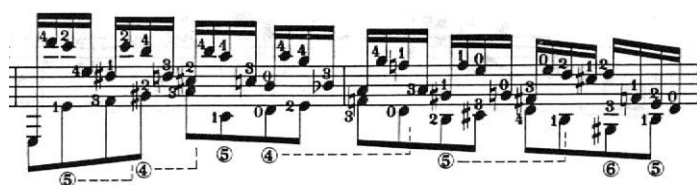


Figura IV-6 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Yamashita (c. 91-92), e *Fuga* BWV 539 (c. 93-94).
A *Sonata* BWV 1001 está transcrita para Lá menor na versão para guitarra.

As Figuras IV-7 a IV-9 ilustram passagens em que todos os baixos são adicionados ao original para violino. Alguns criam movimento, como muitos dos que Yamashita introduz no *Largo*, frequentemente na última colcheia de tempos fracos (Figura IV-8).

⁵ A transcrição da *Sonata* BWV 1003 disponível não aparenta quaisquer alterações ao original para violino, mas a gravação do guitarrista faz notar o uso deste recurso na sua interpretação.

⁶ Os procedimentos que Yamashita deixa transparecer nestas transcrições, a descrever neste e nos próximos capítulos desta parte, evidenciam-se na sua gravação (1989).

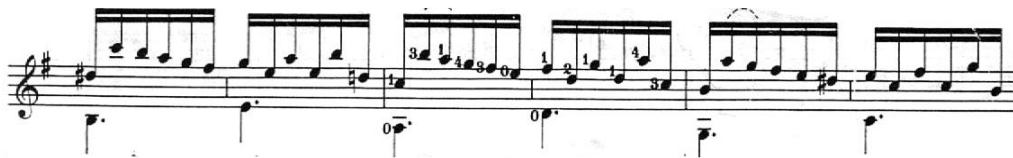


Figura IV-7 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Yamashita: c. 35-40.



Figura IV-8 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Yamashita: c. 18.



Figura IV-9 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Yamashita: c. 39-44.

Burley (1997), *Sonata* BWV 1003

Raymond Burley (1997) introduz na transcrição da *Sonata* BWV 1003 notas sugeridas pela transcrição da obra para cravo, BWV 964; o mesmo é, aliás, afirmado pelo autor: “Foram consultadas ambas as edições antes de fazer os arranjos para guitarra, mas usei essencialmente a versão para violino e incorporei acordes e notas do baixo do cravo.”⁷ (p. 19) Adiciona muitos baixos no *Grave* (em quase todos os compassos), na *Fuga* e no *Allegro*, como se pode constatar da observação da Figura IV-106, em diversas figuras rítmicas.

No *Grave* os baixos, escritos em colcheias, conferem um elemento rítmico e melódico que surge da versão para cravo. Burley adiciona-os muitas vezes no 2º e no 4º tempo de cada compasso, na parte fraca do tempo, e adia a entrada de baixos que surgem no original em simultâneo com o soprano, no tempo forte (pág. 132-133). A Figura IV-10 mostra a adição de baixos comuns à obra para cravo (1º, 2º, 4º t. do c. 3 e 2º, 4º t. do c. 4), que introduz acordes e não baixos isolados.

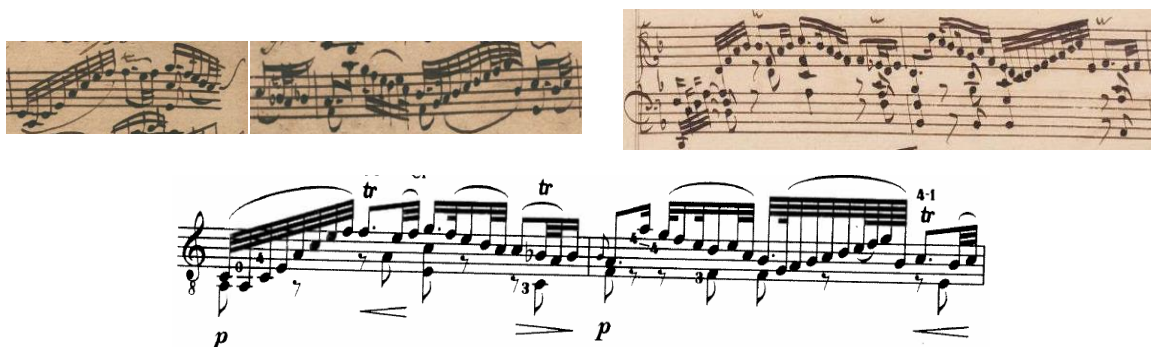


Figura IV-10 – *Grave* BWV 1001 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley: c. 3-4.

⁷ “Both editions were consulted before making the guitar arrangement but essentially I have used the version for violin and incorporated additional chords and bass notes from the harpsichord.”

Quase todos os baixos da *Fuga* surgem na versão para cravo, incluindo alguns em sequência (c. 206-214, 260-261). Burley adiciona vários na última colcheia do compasso, de modo semelhante ao que faz no *Grave*. Realiza só alguns dos muitos baixos da *Sonata* BWV 964, devido às limitações do instrumento, e combina baixos daquela versão com outros, introduzindo alguns diferentes ou adicionando mesmo baixos que não existem de todo na transcrição da época.⁸ A Figura IV-11 mostra um excerto em que vários dos baixos adicionados pelo autor são iguais aos da versão para cravo, embora surjam quase só em cada 1º tempo; já o último, por exemplo, é diferente (nenhum deles existe no original para violino).



Figura IV-11 – Fuga BWV 964 e transcrição de Burley: c. 120-122.

No *Allegro* Burley adiciona muitos baixos do *Allegro* BWV 964 e mais ainda;⁹ duplica ainda vários baixos originais do violino à oitava inferior, tal como o BWV 964 (por exemplo nos c. 1-6). A Figura IV-12 exemplifica uma realização igual à da transcrição para cravo neste andamento.



Figura IV-12 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Burley: c. 18.

Barrueco (1998), *Sonatas* BWV 1001, 1003 e 1005

O guitarrista Manuel Barrueco (1998) introduz bastantes notas na transcrição das três sonatas, embora com uma medida diferente (Figura IV-107). Refere no prefácio à sua edição que várias das alterações que realiza ao original para violino surgem das transcrições de Bach:

É hoje do conhecimento geral que Bach adaptou livremente tanto a sua música como a de outros compositores para outro instrumento ou para agrupamentos de música de câmara. Neste caso da transferência de um instrumento de corda friccionada para um de corda dedilhada, segui o modelo das transcrições de Bach para alaúde, que ele empreendeu com a *Fuga* da sua *Sonata* em Sol menor e com toda a *Partita* em Mi Maior, da sua colectânea *Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato*.¹⁰ (p. 3)

Adiciona nomeadamente baixos isolados e também em sequência, por vezes como nota pedal (alguns duplicam notas do violino sem formar acordes). Na *Sonata* BWV 1001 acrescenta-os sobretudo na *Fuga* e no *Presto*. A Figura IV-13 ilustra uma passagem da *Fuga* em que introduz baixos (no 4º t. dos c. 42-44

⁸ Os baixos adicionados por Burley que não surgem na versão para cravo são no entanto raros, sendo exemplo os do c. 98, 184-185 ou 204.

⁹ Em contrapartida, não adiciona alguns dos que surgem no BWV 964 (c. 17 e 55).

¹⁰ “Es ist heute allgemein bekannt, dass Bach seine eigene Musik ebenso wie die anderer Komponisten frei bearbeitet hat, für andere Instrumente oder für kammermusikalische Besetzungen. Bei der vorliegenden Übertragung von einem gestrichenen auf ein gezupftes Saiteninstrument bin ich dem Vorbild von Bachs Transkriptionen für die Laute gefolgt, die er mit der Fuge seiner Sonate in g-Moll und der gesamten Partita E-Dur aus seiner Sammlung *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* vornahm.”

e em todos os tempos do c. 46) que surgem todos na versão da época para alaúde (Figura IV-14); a Figura IV-15 mostra a adição de baixos numa passagem do *Presto*.



Figura IV-13 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Barrueco: c. 42-44 e 46, respectivamente.



Figura IV-14 – *Fuga* BWV 1000: c. 47-48 (na tablatura de Weyrauch os baixos do 2º e do 3º t. do c. 48 surgem uma oitava abaixo).



Figura IV-15 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Barrueco: c. 91-95.

Barrueco realiza um grande número de alterações ao original da *Sonata* BWV 1003 que incluem a adição de baixos. Na sua edição, menciona ter recorrido nos compassos finais do *Grave* ao final que Bach terá realizado nessa transcrição, que melhor se adapta à guitarra. Mas usa procedimentos aparentemente baseados nessa transcrição não só em mais momentos do *Grave* como noutros andamentos. Em todos esses casos alterna situações em que segue o original para violino com outras em que reproduz notas da transcrição para cravo e outros ainda em que introduz notas diferentes de ambos. A Figura IV-16 apresenta uma passagem em que o autor adiciona sistematicamente baixos ao original e torna evidente que vários deles surgem na transcrição para cravo (2º e 4º t. do c. 7; 3º t. do c. 8), enquanto outros não existem nessa versão (1º e 3º t. do c. 7) e outro ainda surge no BWV 964 e não na transcrição para guitarra (2º t. do c. 8).

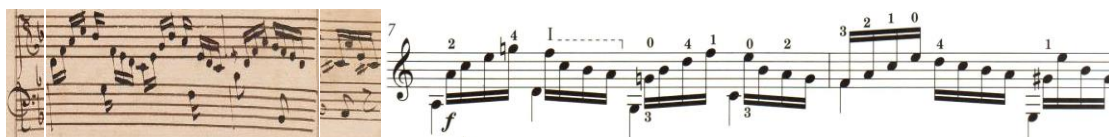


Figura IV-16 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 7-8.

Na *Sonata* BWV 1005 adiciona baixos sob o soprano sobretudo no *Allegro assai* (Figura IV-18); no *Largo* introduz alguns dos baixos à colcheia, quase sempre pela repetição à oitava inferior do primeiro baixo original, como se ilustra na Figura IV-17 (4º t. do c. 7).¹¹

¹¹ O baixo introduzido por Barrueco no c. 46 do *Adagio* BWV 1005 (1º t.), aqui não ilustrado, surge no BWV 968 para cravo.



Figura IV-17 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco: c. 7.

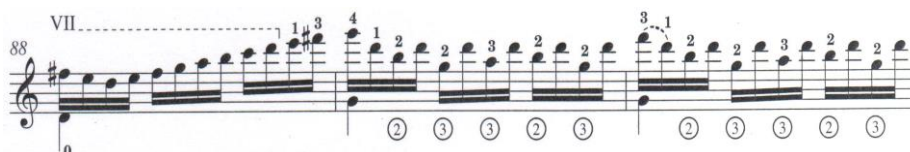


Figura IV-18 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Barrueco: c. 88-90.

Calderón (1999), Sonata BWV 1001

A transcrição de Javier Calderón (1999) da *Sonata* BWV 1001 introduz bastantes notas ao original para violino (Figura IV-108), entre as quais baixos, isolados e em sequência, em particular no *Presto*, como se pode observar no excerto reproduzido na Figura IV-20 (neste excerto os novos baixos formam pequenos motivos). A Figura IV-19 ilustra a adição de baixos (3^o-4^o t. do c. 7) que não existem na fuga para alaúde (surge o primeiro mas no tempo).¹²



Figura IV-19 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 7-8. A *Sonata* BWV 1001 é transposta para Lá menor.



Figura IV-20 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 122-125.

Sasaki (2000), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

A transcrição de Tadashi Sasaki (2000) introduz notas de forma desigual (Figura IV-109). O autor adiciona-as sobretudo na *Sonata* BWV 1003, em que se baseia quase totalmente na transcrição para cravo. Escreve no prefácio à sua edição: “Este arranjo é baseado no manuscrito original para violino e tenta ser-lhe o mais fiel possível. Nos casos em que a versão de Bach para tecla pareceu particularmente interessante, está listada no apêndice, assinalada *ossia*.”¹³ (p. 8)¹⁴

¹² Na transcrição da época para órgão (BWV 539) formam-se acordes nos tempos fortes e não surge o baixo que Calderón introduz no 3^o tempo do c. 7.

¹³ “This arrangement is based on the original violin manuscript and tries to stay as close to it as possible. Where Bach’s version for keyboard seemed particularly interesting, it is listed in the appendix, marked *ossia*.”

Na *Sonata* BWV 1001 adiciona alguns baixos sob o soprano original na *Fuga*, nomeadamente em sequências de arpejos (Figura IV-21), comuns à transcrição para alaúde. Nesta sonata introduz baixos sobretudo no *Presto*, como se pode constatar na Figura IV-22 (nenhum deles existe no original para violino).



Figura IV-21 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 42-43.



Figura IV-22 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 37-42.

Na *Sonata* BWV 1003 adiciona bastantes mais, com base na *Sonata* BWV 964. Esta transcrição é em larga medida fiel tanto à obra para violino como à obra para cravo, já que praticamente todos os baixos introduzidos por Sasaki surgem desta versão, de uma forma simplificada: os do *Grave* (à excepção do 2º t. do c. 9), os da *Fuga* (à excepção do 1º t. do c. 114) e os do *Allegro* – neste último andamento, só um baixo introduzido não é comum ao BWV 964 (2º t. do c. 53) e poucos baixos do BWV 964 não são realizados (c. 17, 54, 58). Os excertos reproduzidos nas Figuras IV-23 e IV-24 ilustram exemplos em que o autor adiciona vários baixos sob a linha do soprano, designadamente no *Grave* (4º t. do c. 3 e 2º t. do c. 5, além de outras notas que expandem a harmonia) e na *Fuga*, numa sequência que começa no c. 111, sem qualquer baixo no original.

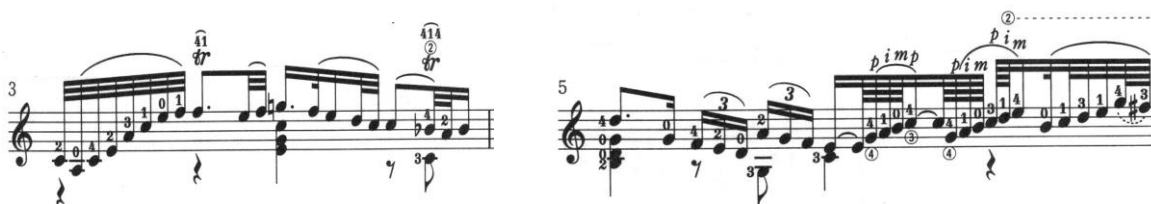


Figura IV-23 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 3 e 5.



Figura IV-24 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 122-124.

Na *Sonata* BWV 1005 introduz baixos na *Fuga* (a Figura IV-25 ilustra três compassos duma sequência que segue até ao c. 81) e, em maior número, no *Allegro assai* (Figura IV-26).

¹⁴ Costa (2012) considera que esta é “uma edição cuidadosa, com poucas, mas pertinentes, alterações ” (p. 5).



Figura IV-25 – Fuga BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 68-70.

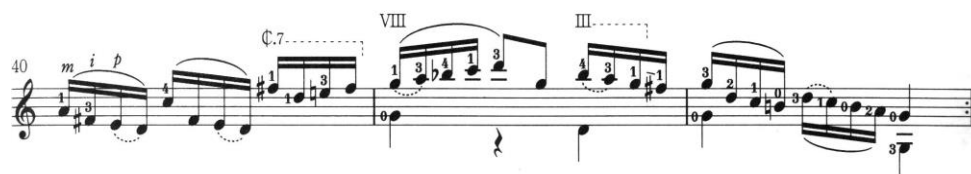


Figura IV-26 – Allegro assai BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 40-42.

Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

A transcrição do violoncelista Walter Despalj (2005) realiza muitas alterações ao original. Para além de adicionar baixos e outras vozes, introduz pequenos motivos e muitas notas isoladas ao soprano, modifica motivos originais, oitava baixos, inverte e suprime notas de acordes. Prolonga também muito frequentemente as notas originais não só através da notação de muitas notas em valores longos mas também de sinais de prolongamento, o que adensa muito as obras mesmo quando não realiza adições de notas. Como se pode observar na Figura IV-110 (p. 96-97), introduz muitos baixos nas Sonatas BWV 1001 e 1005. O excerto da *Siciliana* BWV 1001 abaixo reproduzido (Figura IV-27) ilustra a adição sistemática de baixos (nele se nota também, em contrapartida, a realização de acordes com menos notas do que o original, um processo a referir no Capítulo VI). A Figura IV-28 exemplifica uma passagem em que todos os baixos são adicionados pelo autor.

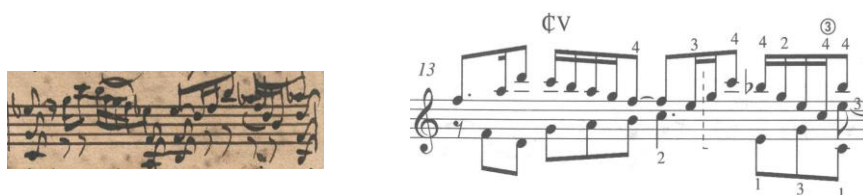


Figura IV-27 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 13. O andamento é transposto para Dó Maior.

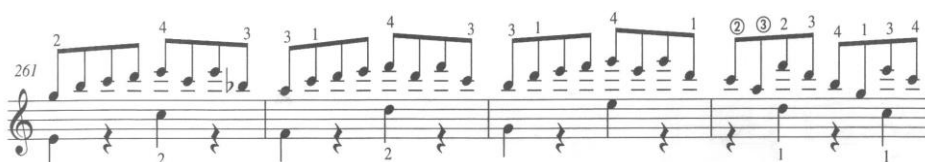


Figura IV-28 – Fuga BWV 1005, transcrição de Despalj: c. 261-264.

No *Largo* BWV 1005 Despalj introduz baixos de forma sistemática, em todos os tempos, em colcheias, vários como notas pedal (Figura IV-29), e também semicolcheias e motivos melódico-rítmicos (ilustrados na Figura IV-84); em contrapartida, suprime notas de vários acordes, realizando frequentemente só o baixo e o soprano.



Figura IV-29 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 1-2.

No *Allegro assai* BWV 1005 adiciona-os em sequência, como se exemplifica na Figura IV-30; vários baixos formam pequenos motivos ornamentais.



Figura IV-30 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Despalj: c. 84-86.

Introduz baixos no final dos compassos que trazem movimento ao original, como se ilustra nos c. 45-46 da *Fuga* BWV 1005 (Figura IV-31); note-se neste exemplo que para além de adicionar baixos, Despalj usa ligaduras de prolongação e omite também notas de acordes.



Figura IV-31 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 45-46.¹⁵

As modificações que introduz ao original da *Sonata* BWV 1003 são em maior número ainda, como se fará notar também nos pontos seguintes. O autor basear-se-á no BWV 964, mas evidencia também diferenças substanciais em relação a este. No *Grave* afasta-se muito do original. Introduz baixos à colcheia em todas as partes do tempo (muitos formam ou expandem acordes), de uma forma muito mais sistemática do que a transcrição para cravo (as inferências interpretativas deste processo são notadas no Capítulo IX). A Figura IV-32 ilustra a forma sistemática como o autor adiciona baixos, de um modo diferente do BWV 964 (o original para violino e o *Adagio* BWV 964 para cravo estão ilustrados na Figura IV-10).

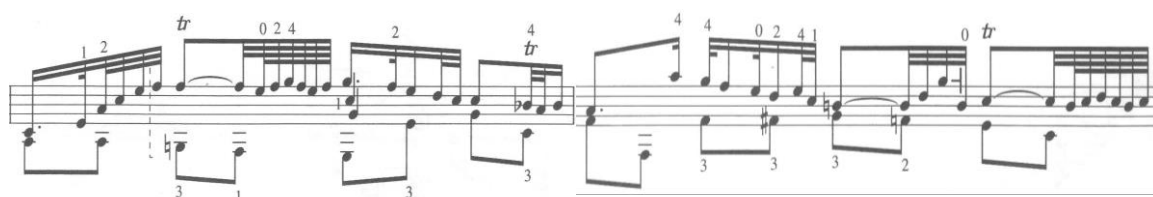


Figura IV-32 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Despalj: c. 3-4.

¹⁵ Estes baixos acabam por formar um acorde, através da prolongação da nota intermédia (por isso se indicam na Figura IV-110 na segunda coluna), mas exemplificam-se aqui por surgirem juntamente com a nota do soprano e criarem movimento com essa voz.

Na *Fuga* introduz baixos isolados e em sequência, alguns idênticos aos da transcrição para cravo, como se pode observar no exemplo reproduzido na Figura IV-33 – aqui, o autor adiciona baixos iguais à Fuga BWV 964 (no 1º t. dos c. 121 e 122) e um baixo diferente (no 2º t. do c. 121); não imprime a esta voz o movimento que surge naquela versão.

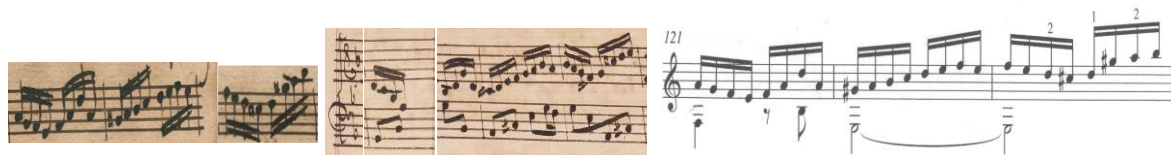


Figura IV-33 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 121-123.

No *Andante* as muitas alterações que realiza dizem respeito à adição de notas que expandem os acordes e ainda a outras alterações como mudanças do registo da melodia, a considerar no Capítulo VI. No *Allegro* adiciona baixos (em semínimas e também em colcheias). Vários deles são notas pedal. Segue nalguns momentos o *Allegro* BWV 964 e introduz ainda mais baixos.

Sayage (2007), diversos andamentos

Richard Sayage (2007) apresenta uma transcrição de andamentos dos *Sei Solo*. Daquelas, transcreve as fugas e o último andamento.

Adiciona vários baixos na *Fuga* BWV 1001 e muitos no *Presto* BWV 1001 (Figura IV-111).

Na *Fuga* e no *Allegro* BWV 1003 baseia-se na transcrição para cravo. Menciona por vezes esta opção, mas realiza igualmente adições diferentes. Na *Fuga*, muitos baixos surgem daquela transcrição, como expressamente refere, mas em vários momentos o original para violino surge inalterado e o autor introduz alterações a ambas as obras. A Figura IV-34 ilustra opções de compromisso: no c. 123 da *Fuga* o primeiro baixo introduzido é diferente do baixo da versão para cravo, embora os outros sejam comuns; no entanto, a partir do c. 124 Sayage seguirá a melodia do soprano original, enquanto aquela versão a modifica e adiciona baixos diferentes.

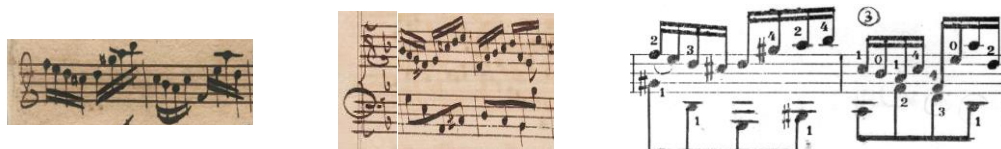


Figura IV-34 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 123-124.

No *Allegro* adiciona muitos baixos, frequentemente em todas as partes do compasso, em sequência, em semínimas, por vezes em colcheias; recorre também à transcrição para cravo, mas nem sempre realiza os baixos desta versão. Por exemplo, no excerto ilustrado na Figura IV-35 alguns dos baixos que introduz são iguais aos da versão para cravo (embora em semínimas), mas o autor adiciona outros, em todos os tempos (nenhum destes baixos existe na obra para violino). Alguns formam pequenos motivos melódicos (exemplifica-se um desses casos na Figura IV-87).



Figura IV-35 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 7-8.¹⁶

Nos andamentos da *Sonata* BWV 1005 que transcreve, Sayage indica de novo algumas das alterações que realiza. Adiciona baixos na *Fuga* e sobretudo no *Allegro assai*, por vezes como notas pedal.

Alves (2012), diversos andamentos

Numa tese de doutoramento que versa a adaptação dos *Sei Solo* à guitarra, Júlio Alves (2012) apresenta propostas de transcrição de diversos andamentos (já discriminados na p. 59). Embora o propósito do seu trabalho seja o de problematizar questões relacionadas com a articulação, o autor deixa transparecer outras opções, nomeadamente no que respeita a adição de notas (Figura IV-112).

Na *Siciliana* Alves introduz um único baixo e omite várias notas de acordes do violino. Já no *Presto* adiciona muitos, vários deles em sequência; a passagem ilustrada na Figura IV-36 é ilustrativa dessa adição regular de baixos, que se estende nesta sequência ao c. 43.



Figura IV-36 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Alves: c. 35-40. O andamento é transposto para Lá menor.

No *Grave* adiciona alguns baixos, nomeadamente à oitava inferior; uns surgem no *Adagio* BWV 964, outros não. Já no *Allegro* introduz muitos baixos – vários surgem na transcrição para cravo, mas outros são diferentes; da mesma forma, não reproduz alguns baixos do BWV 964. A Figura IV-37 deixa transparecer uma passagem em que alguns baixos adicionados por Alves são comuns aos do BWV 964 (3º t. do c. 18); em contrapartida, o autor não reproduz outros baixos dessa transcrição (c. 17) e introduz um baixo que não surge no BWV 964 (1º t. do c. 18) – de todos estes baixos, só o do 4º t. do c. 18 existe no original para violino.

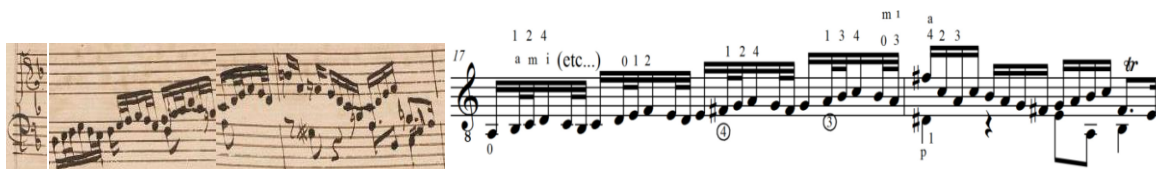


Figura IV-37 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Alves: c. 17-18.

Na *Fuga* BWV 1005 recorre essencialmente à transposição, à supressão e ao prolongamento de notas; no *Largo* introduz poucos baixos, mas no *Allegro assai* adiciona-os sistematicamente, em mínimas, semínimas, colcheias, como se pode observar na Figura IV-38 (nenhum deles existe no original).

¹⁶ A edição desta obra da *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Bach, 1894a) omite o 2º baixo do c. 8.

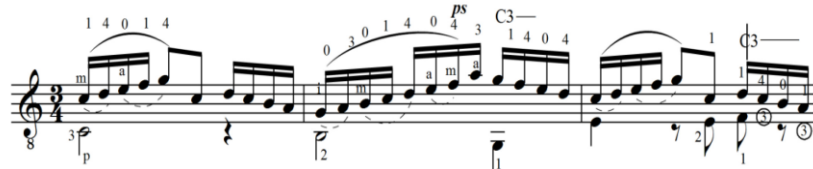


Figura IV-38 – *Allegro assai*, transcrição de Alves: c. 1-3.

Costa (2012), *Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005*

Do mesmo ano é a proposta de transcrição do ciclo integral dos *Sei Solo* de Gustavo Costa (2012), igualmente no âmbito de uma tese de doutoramento. O autor observa nomeadamente alguns dos processos adoptados em transcrições da época aqui observadas e discute na guitarra o uso de recursos semelhantes, que aplica. Apresenta inúmeras alterações ao original, com uma abordagem semelhante à de Despalj (2005), não só através da adição de notas como de outros processos, como se constatará em diversos exemplos apresentados nos próximos dois capítulos. Entre estas alterações ao texto do violino introduzem-se inúmeros baixos (Figura IV-113).

Na *Sonata BWV 1001* adiciona bastantes, sobretudo no *Presto*. A Figura IV-39 pretende ser ilustrativa de uma introdução de baixos mais sistemática do que a *Fuga BWV 1000*, e diferente da *Fuga BWV 539*, que Costa segue na realização da linha do soprano; a Figura IV-40 exemplifica uma passagem em que adiciona baixos sistematicamente (nenhum existe no original).



Figura IV-39 – *Fuga BWV 1001*, autógrafo (c. 67), *Fuga BWV 1000* (c. 69), *Fuga BWV 539* (c. 69) e transcrição de Costa (c. 67). Costa escreve esta sonata em Mi menor mas usa o *capotasto* na 3ª casa, o que resulta numa sonoridade de Sol menor, igual ao original.



Figura IV-40 – *Presto BWV 1001*, transcrição de Costa: c. 37-42.

Na *Sonata BWV 1003* adopta muitos processos da BWV 964. O recurso à sonata para cravo permite criar vozes adicionais e aumentar a densidade da escrita original. Costa introduz baixos e outras notas, e modifica motivos do violino, tal como Despalj (2005). Adiciona no *Grave* baixos que surgem do *Adagio BWV 964*, alguns em partes fracas do tempo; a Figura IV-41 ilustra um momento em que transcreve a linha do baixo que surge na versão para cravo (1ª-2ª t.). Na *Fuga* introduz muitos baixos comuns a esta transcrição mas realiza outros diferentes (alguns deles não existem na *Fuga BWV 964*); a Figura IV-42 transcreve quatro compassos de uma sequência de baixos (c. 119-125) que segue a transcrição para cravo (mas que Costa não

mantém nos c. 122-123, ao realizar semínimas). No *Andante* introduz essencialmente notas que preenchem a harmonia, e oitava muitas outras, e no *Allegro* adiciona ainda mais baixos do que o BWV 964, como se pode observar na Figura IV-43 (nenhum destes baixos existe na transcrição para cravo).



Figura IV-41 – *Adagio* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 14.



Figura IV-42 – *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 119-120 e c. 123-124, respectivamente.

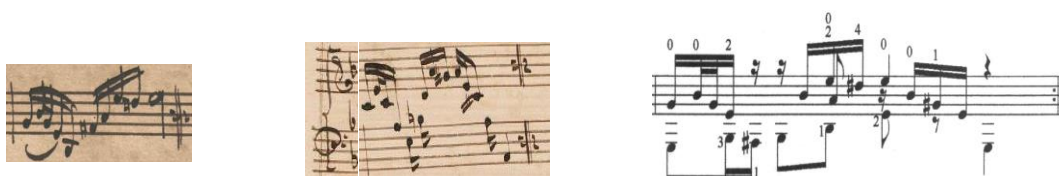


Figura IV-43 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 24.

Na *Sonata* BWV 1005 introduz muitas notas, além de realizar outras alterações a referir. Adiciona inúmeros baixos, isolados e em sequência, sobretudo na *Fuga* e no *Allegro assai*; as Figuras IV-44 e IV-45 ilustram passagens em que todos os baixos são adicionados pelo autor.



Figura IV-44 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Costa: c.168-175.



Figura IV-45 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Costa: c. 82-84.

No *Largo* alguns baixos introduzidos em valores rítmicos curtos acrescentam movimento ao soprano; é exemplo o c. 12 (Figura IV-46), que integra uma sequência em que Costa adiciona baixos em colcheias

e semicolcheias; note-se que o autor oitava também baixos, prolonga notas originais e introduz uma alteração rítmica na realização da nota intermédia do c. 12 (4º t., dó).



Figura IV-46 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 12.

Ilustram-se assim vários dos muitos casos em que se adicionam baixos ao soprano original, uma prática que, como fica espelhado, tem sido recorrente nestas transcrições. Observam-se de seguida outras adições de notas.

Adição de notas que formam ou preenchem acordes

Através da adição de baixos e/ou da duplicação de baixos pré-existentes à oitava (sobretudo inferior) e/ou de outras notas, podem formar-se ou preencher-se acordes, aproveitando as seis cordas da guitarra. Muitos desses acordes estão implícitos no original, em passagens a uma ou a duas vozes, outros existem já no texto de Bach e são expandidos. Este tem sido outro recurso usado nas transcrições que adicionam notas às obras para violino, e foi aqui distinguido do anterior.

Barbosa-Lima (1974), Sonata BWV 1003

Todos aqueles recursos são usados por Barbosa-Lima (1974) na transcrição da *Sonata* BWV 1003, em particular nos três primeiros andamentos; como se pode constatar na Figura IV-103, no *Allegro* o autor só introduz notas nos acordes finais de cada secção e noutro momento isolado (em que o BWV 964 realiza só a nota original do soprano). Algumas adições são semelhantes às da transcrição para cravo, outras são diferentes, formando acordes que não surgem naquela versão. Na Figura IV-47 pode observar-se que Barbosa-Lima forma no 1º tempo do *Grave* um acorde de seis notas, tal como a versão para cravo, mas no 3º adiciona um baixo enquanto esta mantém o baixo original e introduz uma nota intermédia. No exemplo reproduzido da *Fuga* (Figura IV-48) introduz baixos que formam acordes, enquanto a *Fuga* BWV 964 mantém os baixos originais e cria sobretudo movimento melódico sem formar acordes novos. No *Andante*, cujo c. 18 se transcreve (Figura IV-49), forma e amplia acordes através da adição de baixos graves, ao contrário do que acontece na transcrição para cravo, que mantém o baixo original e introduz notas intermédias (as notas acrescentadas por Barbosa-Lima criam no 1º tempo uma textura mais densa do que a do *Andante* BWV 964).



Figura IV-47 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 12 (1º-3º t.).

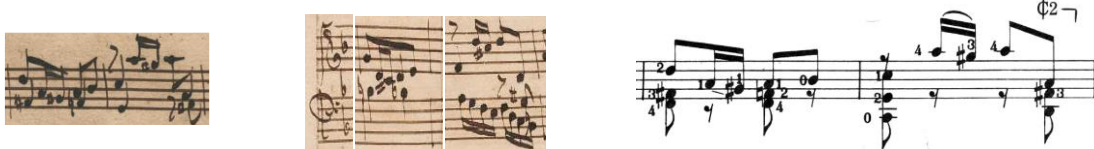


Figura IV-48 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 6-7.

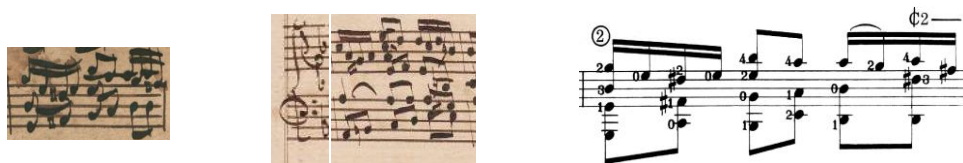


Figura IV-49 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima: c. 18.

Sadanowsky (1984), Sonata BWV 1001

Algumas das poucas adições realizadas por Sadanowsky (1984) surgem nos três primeiros andamentos da *Sonata* BWV 1001 e adensam a harmonia original. A Figura IV-50 mostra um compasso do *Adagio* em que se forma um novo acorde através da duplicação do baixo à oitava inferior (1º t.).



Figura IV-50 – *Adagio* BWV 1001, c. 9: transcrição de Sadanowsky (1984).

Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1005

Yamashita (1990) usa recursos semelhantes nas Sonatas BWV 1001 e BWV 1005 (à exceção do *Allegro assai*), transformando acordes originais em acordes de cinco e de seis notas.¹⁷ A Figura IV-51 é um exemplo do adensamento de notas que resulta da expansão dos acordes originais; na Figura IV-52 constata-se a introdução de um acorde (3º t. do c. 44) que, tal como a transcrição do *Adagio* BWV 968 para cravo, realiza a harmonia implícita no violino, embora de forma diferente, vertical.



Figura IV-51 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 1-2.

¹⁷ Na gravação de 1989, o intérprete adiciona ainda mais notas do que esta transcrição nalguns momentos isolados, como por exemplo no final da primeira secção do *Allegro assai* BWV 1005, em que realiza acordes.



Figura IV-52 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), *Adagio* BWV 968 e transcrição de Yamashita: c. 43-44.

Burley (1997), *Sonata* BWV 1003

Na transcrição da *Sonata* BWV 1003, Burley (1997) adiciona muitos baixos sob o soprano original, como se referiu no ponto anterior, mas poucas notas que formam ou expandem acordes (Figura IV-106). As notas surgem da transcrição para cravo, mas de forma simplificada, dado ser impossível realizar o mesmo número de notas simultâneas na guitarra. O compasso do *Grave* ilustrado na Figura IV-53 ilustra a expansão de um acorde (3º t.) com menos notas do que o *Adagio* BWV 964.



Figura IV-53 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley: c. 20 (1º-3º t.).

Barrueco (1998), *Sonatas* BWV 1001, 1003 e 1005

Nas *Sonatas* BWV 1001 e 1005, à excepção dos andamentos rápidos finais, Barrueco (1998) adiciona também bastantes notas intermédias e baixos (vários deles duplicados) que formam ou expandem acordes (Figura IV-107). Na *Sonata* BWV 1003, usa processos da transcrição para cravo, adicionando muitas notas (à excepção do último andamento). Algumas não surgem no entanto naquela versão e a realização de Barrueco é diferente, adaptando-a. Por exemplo, no compasso da *Fuga* ilustrado na Figura IV-54, adiciona um baixo comum ao da *Fuga* BWV 964 (1º t.) mas não segue o movimento desta voz que surge nessa transcrição e forma um acorde que nela não consta.

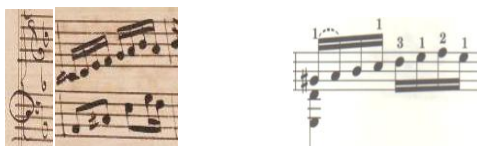


Figura IV-54 – *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 122.

O *Andante* BWV 1003 merece ser referido à parte. Esta transcrição segue o *Andante* BWV 964, sobretudo no preenchimento de acordes em determinadas passagens, mas também o original para violino. A primeira secção é pouco alterada em relação a este: preenchem-se alguns acordes com mais notas, oitavam-se vários baixos (esta secção é ilustrada no Capítulo IX, na Figura IX-23, p. 231). Na segunda secção, no entanto, surgem muitas diferenças em relação ao original. Barrueco aproveita o registo da guitarra, explorando o seu lado harmónico. Para além de preencher os acordes com mais vozes, recurso que usa em todos os com-

passos sem excepção, transpõe à oitava inferior todos os baixos, até ao c. 23.¹⁸ A adição de notas segue a versão para cravo por vezes de forma fiel, mas Barrueco introduz ainda outras notas. Por exemplo, no 1º tempo do compasso abaixo reproduzido (Figura IV-55) realiza um acorde de três notas através da adição de uma nota intermédia, tal como o BWV 964, mas no 3º tempo mantém os intervallos do original, ao contrário do BWV 964, embora transponha a segunda nota do acorde original uma oitava acima.

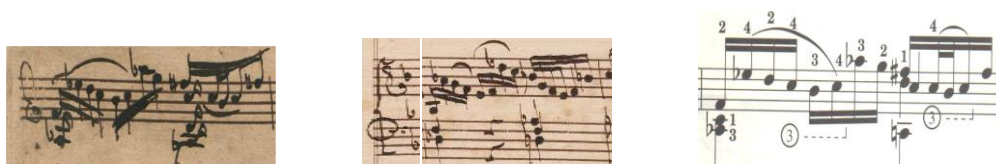


Figura IV-55 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Barrueco: c. 24.

Calderón (1999), *Sonata BWV 1001*

Como se pode observar na Figura IV-108, Calderón (1999) preenche e forma bastantes acordes através da adição de notas, incluindo a duplicação de baixos, em particular no *Adagio*. Por vezes realiza acordes de quatro notas sob uma única nota original do soprano, como no 2º tempo do c. 18 ilustrado na Figura IV-56. A Figura IV-57 exemplifica a formação de acordes através da introdução de um baixo (1º e 3º t.) na *Siciliana*.



Figura IV-56 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 18 (1º-2º t.).



Figura IV-57 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 11. O andamento é transposto para Ré Maior.

Sasaki (2000), *Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005*

Nas Sonatas BWV 1001 e 1005, Sasaki (2000) adiciona poucas notas que formam ou preenchem acordes do violino. São vários os andamentos em que não introduz, ou quase não introduz, qualquer nota (não adiciona notas nomeadamente nos andamentos rápidos finais), como se deduz da Figura IV-109, embora introduza baixos isolados, como foi notado. Em contrapartida, realiza um conjunto de adições que preenchem a harmonia na *Sonata* BWV 1003, formando acordes de cinco e de seis notas. Todas surgem da versão para cravo, tal como os baixos mencionados, embora de uma forma simplificada. No entanto, introduz por vezes mais

¹⁸ Como transpôs os baixos à oitava inferior, a partir do 3º tempo desse compasso mantém o mesmo registo, enquanto no original e na transposição para cravo os baixos descem uma oitava.

notas do que essa transcrição e notas diferentes. Alguns exemplos ilustram tal adaptação. No 1º acorde do c. 14 do *Grave* adiciona mais uma nota do que o original e do que o BWV 964, duplicando o baixo (*ré*) à oitava superior (Figura IV-58); no c. 36 da *Fuga* (1º t.) introduz também mais notas do que a obra para violino e a obra para cravo (Figura IV-59); nos c. 168-169 do mesmo andamento realiza notas que surgem do BWV 964, mas de forma vertical (Figura IV-60); já no c. 8 do *Andante* adiciona terceiras acima do baixo tal como a versão para cravo, que surgem no original para violino unicamente nos compassos seguintes (Figura IV-61).

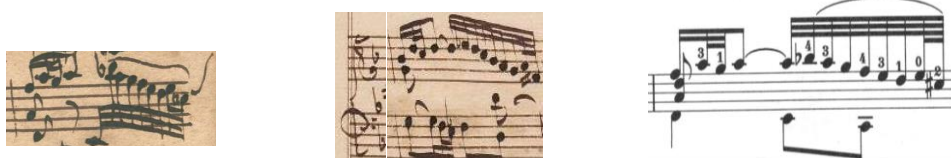


Figura IV-58 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 14 (1º-2º t.).



Figura IV-59 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 36.



Figura IV-60 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 198-199.



Figura IV-61 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Sasaki: c. 8.

Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Entre as muitas alterações que realiza, Despalj (2005) duplica e adiciona baixos, e outras notas, realizando ou expandindo acordes (Figura IV-110).

Nas Sonatas BWV 1001 e BWV 1005 usa este recurso com alguma frequência, de forma variável. Nos últimos andamentos, *Presto* e *Allegro assai*, adiciona sobretudo baixos ao soprano, como se fez notar, que não criam nem expandem acordes. Na *Fuga* BWV 1005 suprime muitas notas de acordes originais de três e de quatro sons, usando mais este recurso do que a adição de notas que preenchem a harmonia original (a supressão de notas será alvo de atenção no Capítulo VI).

Alguns exemplos desta adição de notas surgem nas fugas e nos andamentos lentos. Na *Fuga* BWV 1001 introduz notas que expandem os acordes originais do violino nos últimos compassos, tal como as transcrições para alaúde e para órgão, embora sejam diferentes (Figura IV-62).

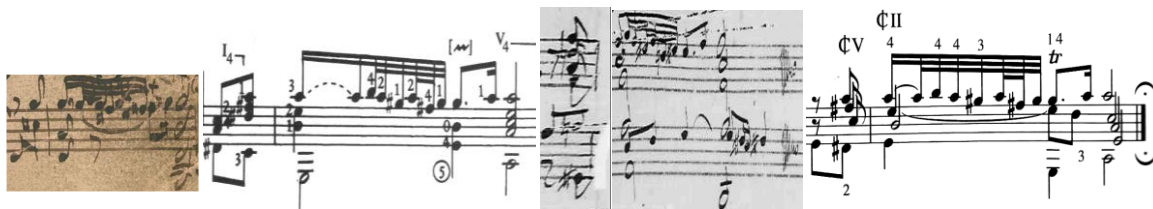


Figura IV-62 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 93-94), *Fuga* BWV 1000 (c. 95-96), *Fuga* BWV 539 (c. 95-96)¹⁹ e transcrição de Despalj. A *Sonata* BWV 1001 é transposta para Lá menor na transcrição para guitarra.

No *Adagio* BWV 1005 realiza baixos omissos no original sob as duas notas originais;²⁰ a transcrição para cravo realiza estes baixos num movimento contínuo arpejado, em semicolcheias (Figura IV-63).

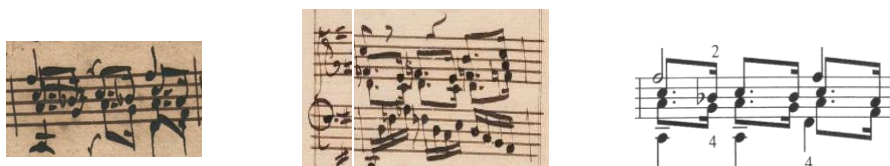


Figura IV-63 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), *Adagio* BWV 968 e transcrição de Despalj: c. 22.

Na *Sonata* BWV 1003 introduz muitas notas no *Grave*, sobretudo baixos, como se referiu no ponto anterior, formando acordes e adicionando notas a acordes originais (embora suprima também notas). Na *Fuga* adiciona igualmente muitas notas, incluindo baixos duplicados à oitava. Algumas são iguais à *Fuga* BWV 964, outras não, e Despalj opta muitas vezes por realizações de compromisso entre o original para violino e a transcrição para cravo. Por exemplo, nos c. 87-88 e no c. 90 (Figura IV-64) a transcrição para guitarra apresenta diferenças com ambas as obras (BWV 1001 e BWV 964): reproduz o soprano original mas introduz terceiras num registo agudo (c. 87-88) e outras notas (c. 90-93), além de oitavar o soprano (no c. 91, aqui não reproduzido).



Figura IV-64 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 87-88 e 90, respectivamente.

No *Andante*, baseia-se também em grande parte no BWV 964, que adapta.²¹ Mesmo assim, há momentos em que adiciona mais vozes, de um modo sistemático, e se afasta do cravo. A Figura IV-65 reproduz uma passagem em que Despalj forma novos acordes, introduzindo um baixo em notas pedal e notas intermédias, mostrando um tratamento diferente da versão para cravo.



Figura IV-65 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 24-25.

¹⁹ O sinal de ornamentação da obra para órgão surge nos *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Bach, 1972) como trilo.

²⁰ Bach só escreve estes baixos no c. 26 (2º t.).

²¹ Por exemplo nos c. 6-7, em que a escrita na versão para cravo é a quatro vozes e na guitarra a três.

Em contrapartida, no *Allegro* só adiciona notas que formam acordes no final de cada secção, em vez do arpejo final da transcrição para cravo.

Sayage (2007), diversos andamentos

Sayage (2007) introduz muito poucas notas que formam ou adensam acordes (Figura IV-111). Nos andamentos que transcreve da *Sonata* BWV 1005 não adiciona mesmo nenhuma,²² realizando só um baixo sob o soprano original, como se viu no ponto anterior, e outras alterações a serem focadas. Na *Fuga* BWV 1003 adiciona também poucos baixos que criam acordes e adensam a escrita; é o caso dos que têm origem na transcrição para cravo, como na sequência dos c. 19-22 (Figura IV-66),²³ e no *Allegro* só introduz um acorde no último compasso, que não surge na versão para cravo.

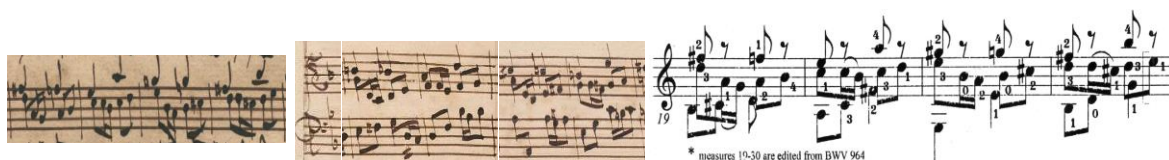


Figura IV-66 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 19-22.²⁴

Deste modo, embora adicione numerosos baixos observados anteriormente, introduz no geral poucas notas que adensam ou formam acordes, e suprime mesmo muito frequentemente notas dos acordes originais de três e de quatro notas (p. 139), por exemplo na *Fuga* BWV 1005.

Alves (2012), diversos andamentos

Também Alves (2012) acrescenta poucas notas que criam ou expandem acordes, adicionando sobretudo baixos sob o soprano (Figura IV-112). No *Grave* BWV 1003 introduz algumas notas, várias das quais surgem na versão para cravo (a Figura IV-67 ilustra no entanto um compasso em que adiciona duas notas que formam um acorde inexistente também naquela transcrição da época).



Figura IV-67 – *Adagio* BWV 964 e transcrição de Alves: c. 7.

Costa (2012), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Costa (2012) introduz em todas as sonatas muitas notas que formam ou preenchem acordes (Figura IV-113), nomeadamente baixos para além dos que foram mencionados anteriormente; alguns deles duplicam baixos originais à oitava inferior.

²² Há uma excepção, no c. 318 (1^a-2^a t.) da *Fuga* BWV 1005, como se pode constatar na tabela; no entanto, pode tratar-se aqui de um erro, pois esta passagem reproduz um compasso anterior (c. 30), que surge da primeira vez sem alterações em relação ao violino.

²³ No entanto, no exemplo transcrito o movimento do baixo cessa na transcrição para guitarra a partir do c. 24, ao contrário da BWV 964.

²⁴ Note-se que Sayage transforma em colcheias as notas do soprano, que na versão para cravo se mantêm como semínimas (o fenómeno é abordado no Capítulo VI).

Na *Sonata* BWV 1001 inúmeros acordes originais surgem com mais notas: no *Adagio* adiciona notas a praticamente todos, na *Fuga* e na *Siciliana* também (no *Presto* só adiciona notas aos últimos acordes de cada secção). Os compassos da *Siciliana* reproduzidos (Figura IV-68) ilustram a introdução de baixos e outras notas, incluindo um curto motivo numa voz intermédia (c. 7).



Figura IV-68 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 7-8 e c. 8 (4ª t.), respectivamente. Costa nota o andamento em Sol Maior mas usa o *capotasto* na 3ª casa, obtendo numa sonoridade em *Sib* igual à original.

Na *Sonata* BWV 1003 preenche a harmonia e cria novos acordes, por vezes mais do que a versão para cravo. Introduz muitas notas dessa versão e outras, que sugerem um carácter diverso. Nos c. 88-90, por exemplo, não realiza as alterações da *Fuga* BWV 964 ao soprano original nem o movimento do baixo introduzido na transcrição para cravo, criando antes sucessões de acordes (Figura IV-69); ainda, várias das notas adicionadas nos c. 201-202 do mesmo andamento são comuns às do BWV 964, outras são diferentes (Figura IV-70).



Figura IV-69 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 88-90.



Figura IV-70 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964²⁵ e transcrição de Costa: c. 201-202.

No *Andante* Costa mantém o soprano original mas adiciona bastantes notas da versão para cravo que tornam o andamento mais denso; oitava ainda seqüências de baixos (Figura IV-71).²⁶



Figura IV-71 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Costa: c.4-5.

Na *Sonata* BWV 1005 aumenta substancialmente a densidade de andamentos já por si densos, como o *Adagio* ou a *Fuga*, formando muitos acordes de quatro, cinco e seis notas sobre duas notas ou acor-

²⁵ O primeiro acorde surge diferente na *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Bach, 1894a), com um *ré* em vez de um *sib* no soprano.

²⁶ Tal como Burley (1997), apresenta ainda uma repetição de cada secção com motivos ornamentais.

des originais. Várias notas que introduz (e altera) no *Adagio* parecem ser adaptadas do BWV 968; preenche os acordes originais sistematicamente, aproveitando as seis cordas da guitarra, e por vezes adiciona mesmo mais notas do que a transcrição para cravo. Na passagem ilustrada na Figura IV-72, Costa adensa mais os acordes do que esta versão; a escrita é também diferente, pois a transcrição para guitarra não introduz o movimento melódico do BWV 968.



Figura IV-72 – *Adagio* BWV 968 e transcrição de Costa: c. 20-21.

Exemplificaram-se casos em que se adensa a harmonia da obra para violino através da adição de notas que formam acordes ou que introduzem notas aos acordes originais. Essa prática tem sido também recorrente nestas transcrições para guitarra. Ilustra-se de seguida outra forma de introduzir notas ao original, que surge quando algumas notas formam pequenos motivos.

Adição e expansão de motivos melódico-rítmicos

Outro processo usado nestas transcrições no sentido de ampliar a escrita original para violino é a formação ou a elaboração de pequenos motivos melódico-rítmicos no soprano, no baixo ou em vozes intermédias, muitas vezes também a partir das transcrições da época. Alguns desses motivos surgem da adição de baixos e ficaram ilustrados em exemplos anteriores (Figuras IV-6, IV-27, IV-30, IV-31, IV-41, IV-43, IV-44, IV-46, IV-66, IV-68, IV-71) e outros ainda são uma elaboração de motivos originais. Este processo é menos comum, como se pode constatar da observação das tabelas apresentadas no final do capítulo, e vários autores não o usam, ou só muito raramente recorrem a ele (Barbosa-Lima, 1974; Sadanowsky, 1984; Barrueco, 1998).

Yamashita (1990), Sonatas BWV 1001 e 1005

Yamashita (1990) adiciona motivos em andamentos da *Sonata* BWV 1001, como se pôde observar na Figura IV-6 e se nota também nas Figuras IV-73 a IV-76. No *Adagio* surgem no baixo (Figuras IV-73 e IV-74). Já na *Fuga* (Figura IV-75) o novo motivo é introduzido na voz intermédia por grau conjunto descendente e, tal como outros motivos que o autor adiciona, surge na *Fuga* BWV 539; neste exemplo Yamashita modifica também alguns baixos e transpõe outros à oitava inferior. Na *Siciliana* introduz uma voz intermédia (4º t. do c. 14 e 1º t. do c. 15) com um curto motivo que acompanha o movimento do soprano em terceiras (Figura IV-76).



Figura IV-73 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 6. As notas são também introduzidas por Despalj (2005).



Figura IV-74 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 10.



Figura IV-75 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 62.



Figura IV-76 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita: c. 14-15. O andamento é transposto para Dó Maior.

Burley (1997), Sonata BWV 1003

Para além de notar uma segunda secção do *Andante* BWV 1003 ornamentada, Burley (1997) adiciona ocasionalmente motivos que surgem da versão para cravo, no *Grave* e no *Allegro*. A Figura IV-77 ilustra a introdução de uma voz intermédia que forma um motivo e surge daquela transcrição (2º t.) e a Figura IV-78 mostra um motivo adicionado no baixo que surge em várias transcrições para guitarra e deriva do BWV 964, embora Burley adapte o original para cravo.

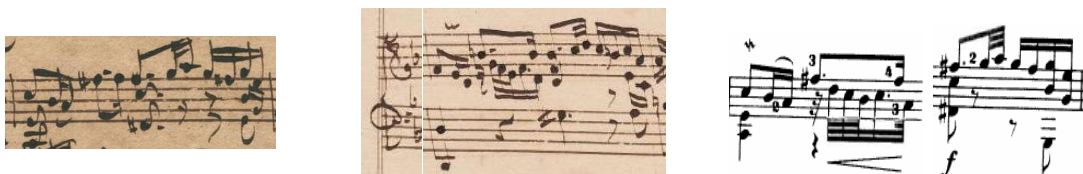


Figura IV-77 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley: c. 8. Costa (2012) introduz o mesmo motivo.

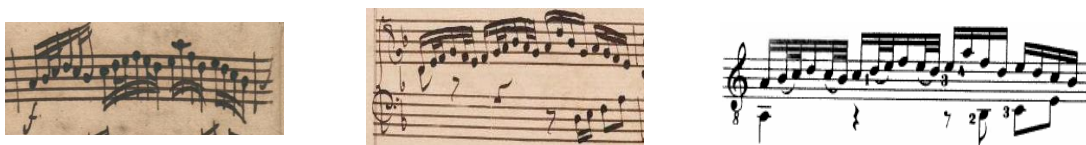


Figura IV-78 – *Allegro* BWV 1001 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Burley: c. 3.

Calderón (1999), Sonata BWV 1001

A transcrição de Calderón (1999) adiciona poucos motivos ao original (Figura IV-108). Ilustra-se abaixo um deles, que expande o motivo ornamental do 4º tempo (Figura IV-79).



Figura IV-79 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón: c. 3 (3º-4º t.).

Despalj (2005), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Ao introduzir muitas alterações ao original para violino, Despalj (2005) realiza pequenos motivos melódico-rítmicos (Figura IV-110); alguns exemplos ilustraram-se anteriormente (Figuras IV-27, IV-31). A Figura IV-80 mostra (1º t.) a introdução de notas na voz original do baixo, que se transforma numa voz intermédia pois o autor adiciona um novo baixo (e introduz um baixo em colcheias no 4º t.); a Figura IV-81 ilustra a expansão dos motivos do soprano e da voz intermédia na *Fuga* BWV 1001, o que parece surgir da versão para órgão (Figura IV-82); a Figura IV-83 torna evidente a adição de notas acima do motivo original em movimento ascendente e confronta esta realização com o tratamento conferido à mesma passagem na versão para cravo que, pelo contrário, introduz baixos nos últimos dois tempos; a Figura IV-84 faz notar a inclusão de pequenos motivos ornamentais no soprano (1º t. do c. 5) e no baixo (1º t. do c. 6); e na Figura IV-85 observa-se a introdução de notas por grau conjunto descendente no soprano, no último tempo.

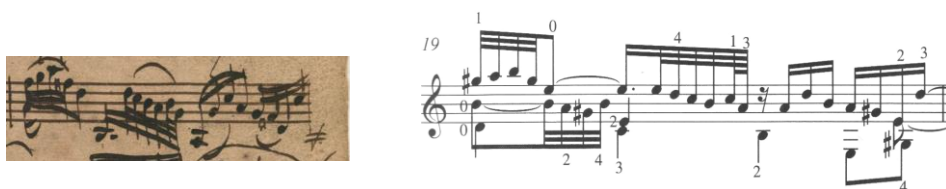


Figura IV-80 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 19.



Figura IV-81 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 23-24.



Figura IV-82 – *Fuga* BWV 539: c. 24-25.

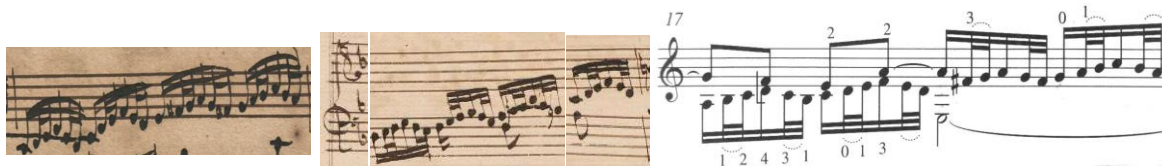


Figura IV-83 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 17.



Figura IV-84 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 5-6.



Figura IV-85 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 42.

Sayage (2007), diversos andamentos

Frequentemente com base nas transcrições para cravo, Sayage (2007) adiciona bastantes motivos melódico-rítmicos ao original (Figura IV-111). O movimento introduzido no c. 133 da *Fuga* BWV 1003 (Figura IV-86) é baseado na *Fuga* BWV 964, como o autor refere (Sayage não altera no entanto o soprano, ao contrário do BWV 964). Já no c. 18 do *Allegro* (3º t.) reproduz no baixo o motivo rítmico em colcheias da versão para cravo mas realiza uma nota comum à *Fuga* BWV 964 (*mi*) e outra diferente (*dó*, como Despalj); o baixo do 4º tempo (*ré#*), diferente do baixo original, surge deslocado da nota correspondente no cravo, que o introduz na colcheia seguinte, noutra voz, e realiza o baixo original no tempo (Figura IV-87).



Figura IV-86 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 132-133.



Figura IV-87 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Sayage: c. 18.

Alves (2012), diversos andamentos

Alves introduz e expande alguns curtos motivos, vários deles com base no BWV 964, como é o caso da expansão do soprano (2º t.) retratada na Figura IV-88. É de notar na Figura IV-89 que o autor reproduz na íntegra o motivo da versão para cravo já ilustrado, à semelhança do que sucede nas restantes transcrições que o introduzem e ao contrário de Burley (Figura IV-78).



Figura IV-88 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Alves: c. 6.



Figura IV-89 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Alves (2012): c. 3.

Costa (2012), Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Costa (2012) introduz muitos motivos melódico-rítmicos nas três sonatas (Figura IV-113). As Figuras IV-90 e IV-91 ilustram respectivamente dois momentos do *Adagio* BWV 1001 em que elabora o motivo do soprano (1º t. do c. 7) e adiciona um motivo ornamental no baixo (1º t. do c. 15) e outro no soprano (4º t. do c. 15); a Figura IV-92 retrata na *Siciliana* a introdução de uma nota ao soprano que forma com a nota original um curto motivo.



Figura IV-90 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 7.²⁷



Figura IV-91 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 15.



Figura IV-92 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 14.

Reproduz bastantes notas das transcrições para cravo, várias dos quais elaboram motivos originais. Da *Sonata* BWV 1003 reproduzem-se três passagens em que o autor introduz notas comuns ao BWV 964,

²⁷ Nota-se também neste excerto o uso de ligaduras de prolongação, a referir no capítulo seguinte.

como se pode constatar. A Figura IV-93 exemplifica no *Grave* (c. 11) a introdução de um motivo no soprano paralelo ao do baixo (1º t.) e a expansão do motivo do 3º tempo; a Figura IV-94 evidencia outra expansão do soprano original na *Fuga*; a Figura IV-95 ilustra a introdução de um arpejo no *Allegro* (3º t.) semelhante ao da 1ª secção (c. 24), ilustrado na Figura IV-43. Costa realiza a segunda secção do *Andante* BWV 1003 ornamentada, tal como Burley (1997).

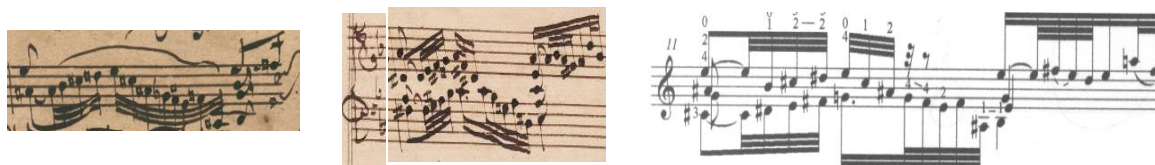


Figura IV-93 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 11 (1º-3º t.).



Figura IV-94 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa: c. 283-285.

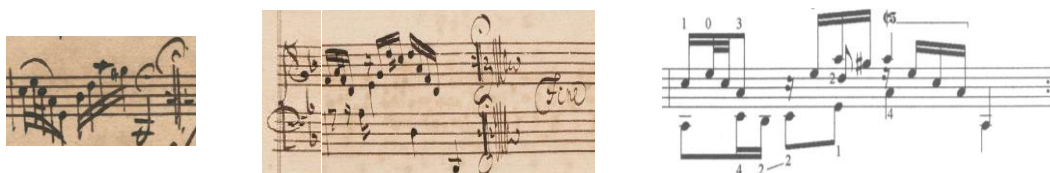


Figura IV-95 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Costa, c. 58 (último compasso).

Apesar de sublinhar a impraticabilidade de realizar uma transcrição literal para guitarra do *Adagio* BWV 968, Costa (2012, p. 107) realiza motivos melódico-rítmicos desta versão nalguns momentos da sua transcrição (para além de baixos e outras notas), como se constata nas Figuras IV-96 e IV-97.²⁸ Ressalve-se que os baixos introduzidos no c. 5 (Figura IV-96) na parte fraca do tempo, depois dos acordes originais, criam um rítmico sincopado que não existe na versão para cravo; esta adiciona uma voz grave em movimento contínuo de semicolcheias. Em contrapartida, a voz intermédia adicionada por Costa parece surgir desta transcrição.



Figura IV-96 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), *Adagio* BWV 968 e transcrição de Costa: c. 5.



Figura IV-97 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), *Adagio* BWV 968 e transcrição de Costa: c. 45-46.

²⁸ Adiciona também bastantes sinais de ornamentação neste andamento.

Por sua vez a Figura IV-98 ilustra a adição de pequenos motivos em outros andamentos da *Sonata* BWV 1005, neste caso o *Largo*; Costa introduz uma voz intermédia, o que se torna possibilitado pela transposição à oitava inferior que faz do baixo (3º t.).



Figura IV-98 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa: c. 3.

Para além destes motivos, introduzem-se em determinados momentos algumas notas isoladas às obras para violino. O processo é usado essencialmente por Despalj (2005) e Costa (2012). Ilustram-se exemplos nas Figuras IV-99 a IV-102, respectivamente na *Siciliana* (1º t. do c. 13), no *Grave* (última nota do soprano, *lá*, que não existe no BWV 964), na *Fuga* BWV 1001 (as notas do tema omissas no original adicionadas no 2º t. surgem na *Fuga* BWV 1000) e no *Largo* (c. 7).²⁹

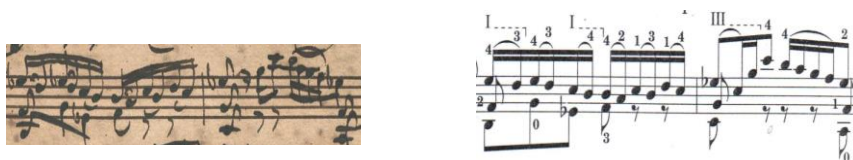


Figura IV-99 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 12-13.



Figura IV-100 – *Adagio* BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 15.



Figura IV-101 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 53. O autor usa o mesmo processo no c. 5 (4º t.).



Figura IV-102 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 7.

²⁹ Costa introduz regularmente uma ou outra nota em momentos de cadência como o do c. 7 aqui retratado.

Síntese

Ilustraram-se neste capítulo as múltiplas adições de notas nas transcrições para guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005, relativamente ao original para violino. Os procedimentos usados passam pela introdução de baixos, de notas que adensam a harmonia, de motivos melódico-rítmicos. Muitos dos recursos ilustrados surgem nas adaptações destas obras realizadas na época para alaúde, cravo e órgão, mas adicionam-se também outros, em andamentos dos quais existem transcrições da época e nos restantes. Todos os autores, à excepção de três, usam os processos referidos, embora de uma forma variável. As inferências interpretativas deste recurso recorrente são abordadas no último capítulo (Capítulo IX).

Seguem-se várias tabelas que ilustram de forma exaustiva o uso dos recursos descritos nas várias transcrições aqui mencionadas.

| Barbosa-Lima, 1974 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|--------------------|---|--|----------------------------|
| Sonata BWV 1003 | Grave: c. 3 (1º t.), 15 (1º t.), 19 (1º t.), 22 (2º t.) | Grave: c. 1, 2 (3º-4º t.), 3 (2º-3º t.), 4 (3º-4º t.), 5 (1º t.), 6 (1º, 4º t.), 7 (1º t.), 8 (3º t.), 9 (3º t.), 10 (1º-4º), 11 (1º, 4º t.), 12 (1º, 3º t.), 13 (1º, 3º-4º t.), 15 (2º-3º t.), 16 (2º t.), 17 (1º, 3º t.), 18 (1º-3º t.), 19 (3º t.), 21 (2º t.), 22 (3º-4º t.), 23 | ----- |
| | Fuga: c. 112 (1º t.), 113 (1º t.), 114-120 (1º-2º t.), 121-124 (1º t.) 179 (1º t.), 182-184 (1º-2º t.), 185 (1º t.), 187 (1º t.), 206 (1º t.), 208 (1º t.), 210 (1º t.), 212 (1º t.), 214-217 (1º t.), 261 (1º t.) | Fuga: c. 5-12 (1º-2º t.), 18-29 (1º-2º t.), 30 (1º t.), 39 (2º t.), 44 (2º t.), 61 (2º t.), 62 (1º-2º t.), 63 (2º t.), 64-68 (1º-2º t.), 69 (1º t.), 71 (1º-2º t.), 73-80 (1º-2º t.), 81 (1º t.), 83 (2º t.), 84 (1º t.), 125-129 (º t.), 134 (2º t.), 135 (1º t.), 136 (2º t.), 137 (1º t.), 153 (2º t.), 154 (1º-2º t.), 162 (2º t.), 163 (1º t.), 165 (2º t.), 188 (1º-2º t.), 189 (2º t.), 204 (1º-2º t.), 205 (1º t.), 221 (1º t.), 224 (2º t.), 252 (1º t.), 257 (1º-2º t.), 262 (1º t.), 279 (2º t.), 288 (2º t.), 289 | Fuga: c. 17 (1º t.) |
| | ----- | Andante: c. 5 (1º t.), 6 (1º-2º t.), 9 (3º t.), 10 (2º t.), 11 (1º t.), 13 (1º t.), 14-16 (1º, 3º t.), 17-18 (1º-3º t.), 19 (1º t.), 22 (1º-3º t.), 23-24 (1º t.), 26 (2ª vez) | ----- |
| | Allegro: c. 1-8 (1º-4º t.), 13 (1º, 3º t.), 14 (1º t.), 15 (2º-3º t.), 20-22 (1º-4º t.), 23 (1º-2º t.), 24 (1º t.), 25-31 (1º-4º t.), 32 (1º t.), 33 (3º t.), 34 (3º t.), 35 (1º-4º t.), 36 (1º-3º t.), 40-41 (1º-4º t.), 42 (1º t.), 49 (2º-4º t.), 50 (1º-4º t.), 51 (1º t.), 55-57 (1º-4º t.), 58 (2º t.) ³⁰ | Allegro: c. 24 (3º-4º t.), 44 (3º t.), 58 (3º-4º t.) | ----- |

Figura IV-103 – Carlos Barbosa-Lima (1974).

³⁰ Nos últimos andamentos rápidos muitos dos baixos indicados como adicionados só no 1º tempo de um compasso estão escritos em valores mais longos, durando até muitas vezes todo o compasso.

| Sadanowsky, 1983 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|------------------------|---|--|---------|
| <i>Sonata BWV 1001</i> | <p>Adagio: c. 3 (4º t.), 6 (4º t.), 21 (4º t.)</p> <p>Fuga: c. 7-10, 46 (1º t.), 60 (4º t.), 94 (2º t.)</p> <p>Siciliana: c. 8 (4º t.)</p> <p>Presto: c. 52, 81 (3º t.)</p> | <p>Adagio: c. 3 (2º-3º t.), 4 (1º t.), 8 (4º t.), 9 (1º t.), 11 (1º-2º t.), 19 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 24 (3º t.), 93 (1º t.)</p> <p>Siciliana: 13 (3º t.), 16 (3º-4º t.), 17 (2º t.), 18 (4º t.)</p> | ----- |

Figura IV-104 – Michel Sadanowsky (1984).³¹

| Yamashita, 1990 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|------------------------|---|--|--|
| <i>Sonata BWV 1001</i> | <p>Adagio: c. 3 (1º t.), 6 (3º-4º t.), 9 (4º t.), 10 (1º-2º t.), 11 (2º t.), 13 (4º t.), 14 (1º t.), 18 (2º, 4º t.), 19 (3º, 4º t.)</p> <p>Fuga: c. 7 (3º-4º t.), 8 (1º, 3º-4º t.), 9 (1º-4º t.), 10 (1º-2º t.), 42-43 (4º t.), 46 (1º-4º t.), 60 (4º t.), 69-73 (1º-4º t.), 74 (1º t.), 91-92 (1º-4º t.)</p> <p>-----</p> <p>Presto: c. 1-2 (1º t.), 6 (1º t.), 8 (1º t.), 17 (1º t.), 19 (1º t.), 21 (1º t.), 23 (1º t.), 29 (1º t.), 30 (1º-3º t.), 31 (1º t.), 35-41 (1º t.), 42 (1º-3º t.), 55-56 (1º t.), 80-81 (1º t.), 86-87 (1º t.), 90-95 (1º t.), 105 (1º t.), 111-116 (1º t.), 134 (1º t.)</p> | <p>Adagio: c. 1 (1º, 3º t.), 2 (1º, 3º t.), 4 (1º-3º t.), 5 (2º-4º t.), 6 (1º t.), 7 (4º t.), 8 (4º t.), 9 (1º t.), 10 (4º t.), 12 (3º t.), 13 (1º t.), 15 (1º, 3º t.), 19 (1º t.), 21 (3º-4º t.), 22 (1º-4º t.)</p> <p>Fuga: c. 24 (2º-3º t.), 56 (2º-3º t.), 74 (4º t.), 75 (1º-3º t.), 76-77 (2º, 4º t.), 79 (1º t.), 81 (3º t.), 82 (1º t.), 83 (4º t.), 84 (1º-2º t.), 86 (4º t.), 93-94 (1º-4º t.)</p> <p>Siciliana: c. 11 (1º, 3º t.), 12 (1º, 2º t.), 13 (1º-3º t.), 15 (1º-3º t.), 16 (1º-2º t.), 18 (4º t.)</p> <p>Presto: c. 54 (1º-3º t.), 135 (3º t.), 136 (1º-3º t.)</p> | <p>Adagio: c. 6 (3º-4º t.), 10 (2º t.), 19 (3º, 4º t.)</p> <p>Fuga: c. 62 (1º-2º t.), 63 (3º t.), 69-73 (1º-4º t.), 74-77, 91-92 (1º-4º t.)</p> <p>Siciliana: c. 14-15</p> <p>-----</p> |
| <i>Sonata BWV 1005</i> | <p>-----</p> <p>Fuga: c. 63 (1º t.), 247 (1º t.), 249 (1º t.), 251-255 (1º-2º t.), 256-270 (1º-4º t.), 349 (1º t.)</p> <p>Largo: c. 7-8 (4º t.), 9 (1º-2º t.), 10 (1º, 3º-4º t.), 11 (2º, 4º t.), 12 (3º-4º t.), 13 (4º t.), 14 (4º t.), 15 (2º), 17 (4º t.), 18 (1º-4º t.), 19 (1º t.), 20 (2º t.)</p> <p>Allegro assai: c. 1 (1º, 3º t.), 3 (1º, 3º t.), 35 (2º-3º t.), 36 (1º t.), 39 (1º-3º t.), 40 (1º, 3º t.), 41-43 (1º-3º t.), 45 (1º-3º t.), 88-90 (1º t.), 95 (1º t.), 96 (1º-3º t.), 99 (1º-3º t.), 100 (3º t.), 101 (1º-3º t.), 102 (1º-2º t.)</p> | <p>Adagio: c. 25 (3º t.), 38 (1º t.), 44 (3º t.), 45 (1º t.), 47 (1º-3º t.)</p> <p>Fuga: c. 48 (3º t.), 49 (1º t.), 50 (1º, 3º t.), 65 (4º t.), 66 (1º t.), 165 (1º t.), 230 (1º, 4º t.), 231 (1º t.), 232 (1º, 3º t.), 233-234 (1º-4º t.), 235 (1º t.), 244 (3º-4º t.), 245 (1º t.), 274 (2º t.), 275-276 (4º t.), 336 (3º t.), 337 (1º t.), 338 (1º-, 3º t.), 353 (4º t.), 354 (1º-4º t.)</p> <p>Largo: c. 4 (3º t.), 6 (3º t.), 15 (4º t.), 20 (1º t.), 21 (3º-4º t.)</p> <p>-----</p> | ----- |

Figura IV-105 – Kazuhito Yamashita (1990).

³¹ Muitos baixos adicionados são indicados entre parêntesis, sendo a sua realização aparentemente opcional. Trata-se de casos em que se duplica o baixo original à oitava inferior, aproveitando a *scordatura*.

| Burley, 1997 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|-----------------|---|---|---|
| Sonata BWV 1003 | Grave: c. 2 (3º t.), 3 (1º, 2º, 4º t.), 4 (2º t.), 5 (2º t.), 7 (2º-4º t.), 9 (4º t.), 10 (4º t.), 13 (4º t.), 14 (2º-3º t.), 15 (1º t.), 19 (2º t.), 20 (2º t.), 21 (2º t.) | Grave: c. 6 (1º, 4º t.), 11 (1º, 4º t.), 12 (1º t.), 18 (3º t.), 20 (3º t.), 23 | Grave: c. 8 (2º t.) |
| | Fuga: c. 10 (1º t.), 12 (1º t.), 16 (2º t.), 17 (1º t.), 44 (4º t.), 52 (2º t.), 94-98 (2º t.), 100 (2º t.), 106 (2º t.), 108 (2º t.), 111-115 (1º t.), 118-121 (1º t.), 122-123 (1º-2º t.), 124 (1º t.), 136 (2º t.), 165 (2º t.), 179 (1º t.), 183-186 (1º t.), 204 (2º t.), 206 (1º t.), 208 (1º t.), 210 (1º t.), 212 (1º t.), 214 (1º t.), 260 (2º t.), 261 (1º-2º t.), 279 (2º t.) | Fuga: c. 17 (2º t.), 18 (1º t.), 72 (2º t.), 73 (1º t.), 124 (1º t.), 205 (1º t.), 288 (2º t.) | ----- |
| | Andante: c. 10 (3º t.) | Andante: c. 10 (2º t.), 26 (2ª vez) | Andante: repetição ornamentada |
| | Allegro: 1-2 (1º t.), 3-4 (1º, 3º-4º t.), 5-6 (1º-2º t.), 7 (3º-4º t.), 8 (3º t.), 14 (1º t.), 15 (3º t.), 18 (3º t.), 19 (1º t.), 24 (1º-3º t.), 25-28 (1º t.), 29-30 (1º, 3º t.), 31 (2º-4º t.), 32-33 (3º t.), 34-36 (1º, 3º t.), 40-41 (1º, 3º t.), 42 (1º t.), 44 (3º t.), 46 (3º t.), 50 (4º t.), 51 (1º t.), 53 (2º-3º t.), 56 (1º t.), 57 (1º, 4º t.), 58 (1º-3º t.) | ----- | Allegro: 3-4 (3º-4º), 24 (3º-4º t.), 58 (3º-4º t.) |

Figura IV-106 – Raymond Burley (1997).

| Barrueco, 1998 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|-----------------|---|---|-----------------------------|
| Sonata BWV 1001 | Adagio: c. 6 (4º t.), 14 (1º t.), 21 (4º t.) | Adagio: c. 1 (1º t.), 4 (1º, 3º-4º t.), 13 (1º t.), 15 (3º t.), 21 (3º t.) 22 | ----- |
| | Fuga: c. 7 (2º t.), 8-9 (1º, 3º t.), 42-44 (4º t.), 46 (1º-4º t.), 60 (4º t.), 66 (2º t.), 87 (3º-4º t.), 88 (4º t.) ----- Presto: c. 5 (1º t.), 7 (1º t.), 25-28 (1º t.), 35-36 (1º t.), 38 (1º t.), 40 (1º t.), 42 (1º t.), 58 (1º t.), 86-88 (1º t.), 90-101 (1º t.), 104-105 (1º t.), 112 (1º t.), 114 (3º t.), 134 | Fuga: c. 37 (4º t.), 54 (4º t.), 55 (1º t.), 74 (4º t.), 82 (1º t.), 86 (3º-4º t.), 93 (1º, 4º t.), 94 (1º, 3º-4º) Siciliana: c. 2 (1º t.), 3 (1º t.), 10 (1º t.), 11 (1º, 3º t.), 15 (1º t.) Presto: c. 136 (1º-3º t.) | |
| Sonata BWV 1003 | Grave: c. 2 (3º t.), 4 (4º t.), 6 (4º t.), 10 (4º t.), 11 (1º t.), 14 (3º t.), 15 (1º t.), 18 (1º t.), 20 (2º t.), 21 (2º t.), 22 (3º t.) | Grave: c. 1 (1º, 3º t.), 2 (1º t.), 3 (3º t.), 6 (1º t.), 7 (1º t.), 11 (1º, 3º t.), 12 (1º t.), 15 (3º t.), 17 (1º t.), 20 (3º t.), 23 | Grave: c. 22 (4º t.) |
| | Fuga: c. 10 (4º t.), 44 (4º t.), 112-113 (1º t.), 114 (1º-2º t.), 115-116 (1º t.), 119-121, 124 (1º t.), 136 (2º t.), 179 (1º t.), 182-185 (1º t.), 187 (1º t.), 206-213 (1º t.), 215-217 (1º t.), 279 (2º t.) Andante: c. 10 (3º t.) | Fuga: c. 12 (2º t.), 103 (1º t.), 122 (1º t.), 188 (1º t.), 189 (1º t.), 202 (1º t.), 214 (1º t.), 262 (1º t.), 271 (1º t.), 273 (1º t.), 279 (1º t.), 288 (2º t.), 289 (1º-2º t.) Andante: c. 6 (3º t.), 7 (2º t.), 9 (3º t.), 10 (1º-2º t.), 11 (1º t.), 12 (1º t.), 13 (1º, 3º t.), 14 (1º-3º t.), 15 (1º t.), 16 (1º, 3º t.), 17-18 (1º-3º t.), 19 (1º t.), 20-21 (1º t.), 22 (1º-3º t.), 23 (1º t.), 24 (1º t.), 25 (2º t.), 26 | ----- ----- |

| | | | |
|---|--|--|-------|
| <p><i>Sonata</i> BWV 1003 (cont.)</p> | <p>Allegro: 1-2 (1º t.), 3-4 (1º, 3º t.), 7 (1º-4º t.), 8 (3º t.), 14 (1º t.), 15 (2º-3º t.), 18 (3º t.), 20 (1º, 3º t.), 24 (1º-3º t.), 25 (1º t.), 27-28 (1º, 3º t.), 31 (1º-2º, 4º t.), 32-33 (3º t.), 34-36 (1º, 3º t.), 42 (2º-4º t.), 44 (3º t.), 46 (3º t.), 49 (2º-3º t.), 50-51 (1º, 3º t.), 52 (1º t.), 53 (1º, 3º t.), 55-56 (1º-4º t.), 57 (1º-2º t.), 58 (1º-2º t.)</p> | <p>Allegro: 52 (4º t.), 58 (1º-2º t.)</p> | ----- |
| | <p>Adagio: c. 46 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 68 (1º t.), 79 (1º t.), 83 (1º t.)</p> <p>Largo: c. 7 (4º t.), 10 (1º, 3º t.), 17 (4º t.), 18-19 (1º t.)</p> <p>Allegro assai: c. 15 (3º t.), 16-18 (1º, 3º t.), 19 (1º t.), 35 (2º-3º t.), 36 (1º t.), 38 (1º t.), 40 (3º t.), 41 (2º-3º t.), 42 (1º t.), 63-66 (1º, 3º t.), 67 (1º-2º t.), 88-90 (1º t.), 91-92 (1º-2º t.), 99 (1º-3º t.), 101 (3º t.), 102 (1º t.)</p> | <p>Adagio: c. 24 (1º t.), 34 (1º t.), 37 (1º t.), 39 (3º t.), 40 (1º t.), 42 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 56 (1º t.), 57 (4º t.), 65 (4º t.), 66 (1º t.), 70 (1º t.), 137 (1º-2º t.), 158 (1º t.), 201 (1º t.), 237 (1º t.), 244 (1º-4º t.), 288 (1º-2º t.), 353 (4º t.)</p> <p>Largo: c. 1 (1º t.), 12 (3º t.), 13 (1º t.), 20 (1º t.), 21 (3º-4º t.)</p> <p>Allegro assai: c. 101 (2º t.)</p> | ----- |

Figura IV-107 – Manuel Barrueco (1998).

| Calderón, 1999 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|-------------------------------|---|---|--|
| <p><i>Sonata</i> BWV 1001</p> | <p>Adagio: c. 7 (4º t.), 8 (4º t.), 9 (1º, 4º t.), 10 (2º t.), 13 (4º t.), 14 (3º t.), 15 (2º t.), 19 (4º t.), 20 (4º t.), 21 (4º t.)</p> | <p>Adagio: c. 1 (1º, 3º t.), 2 (1º, 3º-4º t.), 3 (1º-3º t.), 4 (1º, 3º-4º t.), 5 (1º t.), 8 (1º t.), 9 (3º t.), 10 (3º-4º t.), 11 (3º t.), 12 (3º t.), 13 (1º t.), 14 (1º t.), 15 (1º, 3º t.), 16 (1º-2º t.), 17 (1º, 4º t.), 18 (2º t.), 19 (1º t.), 21 (2º-3º t.), 22 (1º-4º t.)</p> | <p>Adagio: c. 1 (4º t.)</p> |
| | <p>Fuga: c. 7 (3º-4º t.), 8 (1º, 3º t.), 9 (1º t.), 10 (1º, 3º t.), 43-44 (4º t.), 46 (1º-4º t.), 60 (4º t.), 66 (2º, 4º t.), 68 (1º t.), 87 (3º-4º t.), 88 (3º t.)</p> | <p>Fuga: c. 11 (1º t.), 24 (2º t.), 57 (4º t.), 58 (1º t.), 82 (1º t.), 86 (3º-4º t.), 94 (3º t.), 93 (1º, 4º t.), 94 (1º-2º t.)</p> | <p>Fuga: c. 74 (1º t.)</p> |
| | <p>-----</p> <p>Presto: c. 1 (1º t.), 7 (3º t.), 8 (1º t.), 25 (1º t.), 30 (1º-3º t.), 31 (1º t.), 36 (1º-3º t.), 37 (1º t.), 38 (1º-3º t.), 39 (1º t.), 40 (1º-3º t.), 41 (1º t.), 42 (1º-3º t.), 43 (1º t.), 52 (1º t.), 53 (1º-2º t.), 58 (1º t.), 79 /3º t.), 80 (1º t.), 81 (1º-2º t.), 87 (1º t.), 94 (1º t.), 101 (1º-3º t.), 122-127 (1º-3º t.), 128 (1º t.), 134 (1º t.), 135 (2º t.)</p> | <p>Siciliana: c. 1 (4º t.), 4 (2º t.), 6 (4º t.), 10 (1º t.), 11 (1º, 3º t.), 16 (1º t.)</p> <p>Presto: c. 53 (3º t.), 135 (3º t.), 136 (1º-3º t.)</p> | <p>-----</p> <p>Presto: c. 30 (1º-3º t.), 36 (1º-3º t.), 38 (1º-3º t.), 40 (1º-3º t.), 42 (1º-3º t.), 53-54, 101 (1º-3º t.), 122-127 (1º-3º t.)</p> |

Figura IV-108 – Javier Calderón (1999).

| Sasaki, 2000 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|-----------------|--|---|---|
| Sonata BWV 1001 | <p>Adagio: c. 6 (4º t.)</p> <p>Fuga: c. 7 (3º t.), 8 (1º, 3º t.), 9 (1º t.), 10 (1º, 3º t.), 42-44 (4º t.)</p> <p>-----</p> <p>Presto: c. 1-2 (1º-3º t.), 30-31 (1º t.), 35-42 (1º t.), 80 (1º t.), 81 (1º-2º t.), 86-87 (1º t.), 90-101 (1º t.), 104-106 (1º t.), 111-112 (1º t.), 127-128 (1º t.), 134 (1º t.)</p> | <p>Adagio: c. 4 (1º t.), 13 (1º t.), 18 (1º t.), 19 (1º t.), 21 (3º t.)</p> <p>Fuga: c. 37 (4º t.), 86 (4º t.), 94 (1º t.)</p> <p>Siciliana: c. 10 (1º t.), 11 (3º t.)</p> <p>-----</p> | ----- |
| Sonata BWV 1003 | <p>Grave: c. 2 (1º, 3º t.), 3 (4º t.), 4º (4º t.), 5 (2º t.), 7 (3º-4º t.), 9 (2º-4º t.), 14 (2º-3º t.), 15 (1º t.), 16 (2º t.), 19 (2º t.), 21 (2º t.)</p> <p>Fuga: c. 16 (2º t.), 52 (2º t.), 111 (2º t.), 112 (1º t.), 114 (1º t.), 115 (1º t.), 119-121 (1º t.), 122-124 (1º-2º t.), 136 (2º t.), 165 (2º t.), 171 (1º-2º t.), 183-186 (1º t.), 206 (1º t.), 208 (1º t.), 210 (1º t.), 212 (1º t.), 214 (1º t.), 260 (1º t.), 261 (1º-2º t.), 262-264 (2º t.)</p> <p>-----</p> <p>Allegro: 1 (1º, 3º t.), 3-4 (1º, 3º-4º t.), 7 (2º, 4º t.), 8 (3º t.), 14 (1º t.), 15 (3º t.), 18 (3º t.), 33 (3º t.), 34-36 (1º, 3º t.), 42 (1º-4º t.), 44 (3º t.), 46 (3º t.), 50 (4º t.), 51 (1º t.), 53 (2º-3º t.)</p> | <p>Grave: c. 1 (1º-2º t.), 2 (1º-2º t.), 3 (3º t.), 4 (2º-4º t.), 5 (1º t.), 6 (1º, 3º-4º t.), 7 (1º t.), 8 (3º t.), 10 (1º t.), 11 (1º t.), 12 (1º t.), 14 (1º t.), 15 (2º-3º t.), 16 (2º-3º t.), 17 (1º, 3º t.), 18 (2º-3º t.), 20 (3º t.), 21 (2º t.), 23</p> <p>Fuga: c. 36 (1º t.), 44 (1º-2º t.), 45 (1º t.), 73 (1º t.), 98 (1º t.), 148 (2º t.), 155 (1º t.), 160 (2º t.), 163 (1º t.), 168 (2º t.), 189 (1º t.), 197 (2º t.), 198 (1º t.), 202 (1º t.), 203 (1º-2º t.), 204 (1º t.), 221 (1º t.), 231 (2º t.), 232 (1º t.), 278 (2º t.), 279 (1º-2º t.), 283 (2º t.), 288 (2º t.)</p> <p>Andante: 8 (1º t.), 9 (3º t.), 10 (1º-2º t.), 11 (1º-2º t.), 14 (2º-3º t.), 16 (1º-3º t.), 18 (2º t.), 20 (2º-3º t.), 24 (1º t.), 25 (2º t.), 26 (1º-3º t.), 27 (1º t.)</p> <p>-----</p> | ----- |
| Sonata BWV 1005 | <p>-----</p> <p>Fuga: c. 63 (1º t.), 68 (1º t.), 70 (1º t.), 79 (1º t.), 81 (1º t.), 83 (1º t.), 92 (1º t.), 166 (1º t.), 168 (1º t.), 351 (1º t.)</p> <p>Largo: c. 7 (4º t.)</p> <p>Allegro assai: c. 16-19 (1º t.), 36 (1º t.), 38 (1º t.), 41-42 (1º-3º t.), 63-66 (1º t.), 67 (1º, 3º t.), 88-90 (1º t.), 91-92 (1º-3º t.), 99 (1º t.), 101 (3º t.)</p> | <p>Adagio: c. 25 (3º t.), 39 (3º t.), 42 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 48 (3º t.), 244 (2º t.), 336 (3º t.), 353 (4º t.)</p> <p>-----</p> <p>-----</p> | ----- |
| | | | Allegro: c. 3-4 (1º, 3º-4º t.), 24 (3º-4º t.), 58 (3º-4º t.) |

Figura IV-109 – Tadashi Sasaki (2000).

| Despalj, 2005 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|--------------------|---|---|--|
| Sonata BWV 1001 | <p>Adagio: c. 6 (1º, 3º-4º t.), 9 (2º t.), 10 (2º t.), 11 (3º-4º), 19 (4º t.)</p> <p>Fuga: c. 7 (3º-4º t.), 8 (1º, 3º-4º t.), 9 (1º, 3º t.), 10 (1º-4º t.), 46 (1º-4º t.), 66-67 (1º-4º t.), 68 (1º t.), 91 (1º t.)</p> <p>Siciliana: c. 7 (2º t.), 13 (1º-2º, 4º t.), 14 (4º t.)</p> <p>Presto: c. 6 (1º t.), 8 (1º t.), 17 (1º t.), 25-30 (1º t.), 31 (1-3º t.), 32-42 (1º t.), 60 (1º t.), 62 (1º t.), 64 (1º t.), 80 (1º t.), 86-101 (1º t.), 103-105 (1º t.), 111-117 (1º t.), 119 (1º t.), 125-126 (1º t.), 127 (1º, 3º t.), 128 (1º t.), 134 (1º t.)</p> | <p>Adagio: c. 1 (1º t.), 2 (1º t.), 4 (1º-2º t.), 5 (2º-3º t.), 7 (1º, 3º-4º t.), 9 (1º-4º t.), 11 (2º t.), 12 (1º t.), 13 (1º, 3º-4º t.), 14 (1º t.), 15 (3º t.), 16 (1º, 4º t.), 18 (2º t.), 19 (1º-2º t.), 20 (1º t.), 21 (3º-4º t.), 22 (1º-4º t.)</p> <p>Fuga: c. 11 (1º t.), 24 (1º-2º t.), 34 (2º-4º t.), 35 (1º-4º t.), 37 (2º, 4º t.), 38-41 (1º-4º t.), 53 (1º t.), 54 (1º-4º t.), 57 (4º t.), 60 (4º t.), 63 (2º-4º t.), 74 (1º t.), 86 (4º t.), 93 (1º, 4º t.), 94 (1º-4º t.)</p> <p>Siciliana: c. 1 (2º t.), 2 (3º t.), 4 (1º-2º t.), 5 (2º t.), 7 (1º, 2º t.), 8 (4º t.), 9 (4º t.), 10 (1º, 4º t.), 11 (1º-3º t.), 12 (1º-4º t.), 14 (1º-3º t.), 15 (1º t.), 16 (4º t.), 18 (4º t.), 19 (4º t.)</p> <p>Presto: c. 135 (3º t.)</p> | <p>Adagio: c. 6 (1º-4º t.), 8 (1º-2º, 4º t.), 9 (3º t.), 12 (1º, 3º-4º t.), 19 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 22 (2º, 4º t.), 23 (1º-4º t.), 24 (1º t.), 54 (2º-4º t.), 63 (3º-4º t.)</p> <p>Siciliana: c. 12 (1º-2º t.), 13, 16 (1º-2º t.)</p> <p>-----</p> |
| | <p>Grave: c. 1 (2º-4º t.), 2-4 (1º-4º t.), 5 (2º-4º t.), 6 (2º, 4º t.), 7 (1º-4º t.), 9 (1º-4º t.), 10 (1º-2º, 4º t.), 11 (1º-2º t.), 12 (2º, 4º t.), 13 (2º t.), 14 (2º-4º t.), 15 (1º-4º t.), 16 (1º-2º, 4º t.), 17 (2º-4º t.), 18 (2º t.), 19 (1º-4º t.), 21 (2º t.)</p> <p>Fuga: c. 16-17 (2º t.), 65 (2º t.), 100 (4º t.), 111-112 (1º t.), 113 (1º-2º t.), 114 (1º t.), 115 (2º t.), 116 (1º-2º t.), 117 (2º t.), 118-123 (1º-2º t.), 137 (2º t.), 182-183 (1º-2º t.), 184 (1º t.), 191 (2º t.), 193-194 (2º t.), 195 (1º t.), 226-227 (1º-2º t.), 248 (2º t.), 250 (2º t.), 254 (1º-2º t.), 256 (1º-2º t.), 280 (1º t.)</p> <p>Andante: 9 (1º-2º t.)</p> <p>Allegro: c. 1-6 (1º t.), 7 (1º-2º, 4º t.), 8 (2º-3º t.), 11 (4º t.), 12-13 (1º, 4º t.), 14 (1º t.), 15 (2º-3º t.), 18 (2º t.), 19 (3º-4º t.), 20 (1º-3º t.), 22 (1º t.), 23 (1º, 4º t.), 24 (1º t.), 25-30 (1º t.), 31 (2º, 4º t.), 32-33 (2º-3º t.), 34 (2º-4º t.), 35-36 (1º, 3º t.), 39 (2º-4º t.), 40-41 (1º, 3º t.), 42 (1º-4º t.), 43 (1º-2º t.), 44-46 (3º t.), 47 (1º, 3º t.), 49 (2º-4º t.), 50 (1º, 3º t.), 51 (1º-4º t.), 52 (2º-4º t.), 55 (1º-3º t.), 57 (3º-4º t.), 58 (1º t.)</p> | <p>Grave: c. 1 (2º t.), 3 (3º t.), 5 (1º t.), 6 (1º t.), 8 (2º, 4º t.), 10 (3º t.), 11 (1º, 4º t.), 13 (3º-4º t.), 14 (1º-2º t.), 17 (1º t.), 18 (1º-4º t.), 19 (1º t.), 20 (1º t.), 22 (3º-4º t.), 23 (1º-4º t.)</p> <p>Fuga: c. 12 (2º t.), 43 (2º t.), 44 (1º-2º t.), 62 (2º t.), 64 (1º-2º t.), 67 (1º t.), 72 (2º t.), 73 (1º t.), 87 (2º t.), 88 (1º t.), 90 (1º-2º t.), 91 (1º t.), 100 (2º t.), 133 (2º t.), 134 (2º t.), 135-136 (1º-2º t.), 138-140 (1º-4º t.), 141 (1º t.), 142 (1º-2º t.), 144 (1º-2º t.), 148 (2º t.), 149 (1º t.), 160 (2º t.), 162 (2º t.), 163 (1º t.), 165 (2º t.), 169 (1º t.), 173 (2º t.), 176-177 (2º t.), 185 (1º t.), 188 (1º-2º t.), 189 (1º t.), 191 (1º t.), 193 (1º t.), 197 (1º t.), 203-204 (1º-2º t.), 205 (1º t.), 221 (2º t.), 222 (1º-2º t.), 224 (2º t.), 228 (2º t.), 229-230 (1º t.), 257 (2º t.), 259 (2º t.), 260 (1º t.), 261 (1º-2º t.), 262-264 (1º t.), 265-266 (1º t.), 267-268 (1º-2º t.), 270 (2º t.), 271 (2º t.), 272 (1º-2º t.), 273 (1º t.), 278-279 (1º-2º t.), 281 (1º-2º t.), 282 (1º t.), 286 (1º t.), 288 (2º t.)</p> <p>Andante: 1-3 (1º-3º t.), 4 (4º t.), 5-6 (1º-3º t.), 10 (1º-3º t.), 11 (1º-2º t.), 12 (1º-3º t.), 13 (1º-2º t.), 14 (1º-3º t.), 15 (1º-2º t.), 16 (1º-3º t.), 17-18 (2º-3º t.), 19 (1º t.), 20-22 (1º-3º t.), 23 (3º t.), 24 (1º-2º t.), 25 (1º-3º t.)</p> <p>Allegro: 24 (2º-4º t.), 58 (2º-4º t.)</p> | <p>Grave: c. 8 (2º t.)</p> <p>Fuga: c. 30 (2º t.), 32 (2º t.), 65 (1º-2º t.), 254 (1º-2º t.), 256 (1º-2º t.), 259 (2º t.)-260 (1º t.), 261 (1º t.)</p> <p>-----</p> <p>Allegro: c. 17 (1º-2º t.), 24 (1º-4º t.)</p> |

| | | | |
|--------------------|--|--|--|
| Sonata BWV 1005 | Adagio: c. 44 (4º t.) | Adagio: c. 13-14 (1º-3º t.), 22-24 (2º t.), 25 (1º-2º t.), 27-29 (2º t.), 34 (1º t.), 37 (2º-3º t.), 38 (1º t.), 44 (1º-3º t.), 45 (2º-3º t.), 46 (1º-3º t.), 47 (1º-3º t.) | Adagio: c. 12 (1º t.) |
| | Fuga: c. 42 (4º t.), 43 (1º t.), 63 (1º-4º t.), 68 (1º t.), 70 (1º t.), 83 (1º, 3º t.), 166 (1º, 4º t.), 168 (1º, 4º t.), 172-174 (1º, 4º t.), 175-178 (4º t.), 180-181 (1º, 4º t.), 182 (1º-4º t.), 246 (3º t.), 247 (1º t.), 248 (3º t.), 249 (1º t.), 250 (3º t.), 252 (1º t.), 253-257 (1º t.), 258-263 (1º, 3º t.), 264-265 (2º, 4º t.), 266-270 (1º t.), 330 (4º t.), 351 (4º t.) | Fuga: c. 44 (1º t.), 45-46 (4º t.), 47 (4º t.), 47-49 (3º-4º t.), 50 (1º-4º t.), 59 (2º-4º t.), 69 (2º t.), 61 (1º-4º t.), 161 (1º t.), 164 (3º-4º t.), 165 (1º t.), 187 (2º t.), 188-189 (4º t.), 196-199 (4º t.), 228 (1º t.), 238 (3º t.), 241 (1º t.), 244 (3º-4º t.), 275-276 (4º t.), 283-286 (4º t.), 332 (1º-2º t.), 333-335 (4º t.), 336-338 (3º-4º t.), 347 (2º, 4º t.), 348 (2º t.), 349 (1, 4º t.), 351 (1º t.) | Fuga: c. 45-46 (4º t.), 57-58 (2º t.), 238 (4º t.), 244-245, 345 (2º t.) |
| | Largo: c. 1-21 (1º-4º t.) | Largo: c. 12 (4º t.), 19 (3º-4º t.), 20 (1º-2º, 4º t.), 21 (3º-4º t.) | Largo: c. 4 (1º t.), 5 (1º t.), 6 (1º t.), 21 (2º t.) |
| | Allegro assai: c. 1 (1º t.), 2º (2º-3º t.), 15 (2º-3º t.), 16 (2º t.), 17 (3º t.), 18-19 (1º, 3º t.), 20 (1º t.), 22 (2º-3º t.), 23 (1º t.), 24 (2º-3º t.), 25 (1º t.), 35 (2º-3º t.), 36 (1º t.), 38 (2º-3º t.), 39 (1º t.), 40 (2º-3º t.), 41 (1º-3º t.), 42-43 (1º t.), 44 (2º-3º t.), 63 (2º t.), 65 (1º-2º t.), 67 (1º, 3º t.), 68 (1º t.), 70 (2º-3º t.), 71 (1º t.), 72 (2º-3º t.), 73 (1º t.), 84 (3º t.), 85-87 (1º-3º t.), 88-92 (1º t.), 94 (1º, 3º t.), 95 (1º t.), 96 (1º-3º t.), 98 (2º-3º t.), 99 (1º t.), 100 (2º-3º t.), 101 (1º-3º t.), 102 (1º t.) | ----- | Allegro assai: c. 35-36, 41 (3º-4º t.), 42 (3º t.), 85-87, 94 (1º t.), 96 (1º-3º t.), 101-102 |

Figura IV-110 – Walter Despalj (2005).

| Sayage, 2007 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|--------------|--|---|---|
| | Fuga BWV 1001: c. 7-10 (1º, 3º t.), 46 (1º-4º t.), 60 (4º t.), 87-88 (2º-4º t.) | Fuga BWV 1001: c. 76 (2º, 4º t.), 86 (4º t.), 94 (3º-4º t.) | ----- |
| | Presto BWV 1001: c. 1-2 (1º t.), 5 (1º t.), 7-11 (1º t.), 13 (1º t.), 25-29 (1º t.), 30 (1º-3º t.), 31 (1º t.), 34-35 (1º-2º t.), 36 (1º-3º t.), 38 (1º-3º t.), 39 (1º t.), 40 (1º-3º t.), 41 (1º t.), 42 (1º-3º t.), 58 (1º t.), 60 (1º t.), 62 (1º t.), 64 (1º t.), 66 (1º t.), 67-69 (1º t.), 80-81 (1º t.), 85-87 (1º t.), 90-101 (1º t.), 103-105 (1º t.), 111-112 (1º-2º t.), 134 (1º t.) | Presto BWV 1001: c. 135-136 | Presto BWV 1001: c. 36 (1º-3º t.), 38 (1º-3º t.), 40 (1º-3º t.), 42 (1º-3º t.) |
| | Fuga BWV 1003: c. 19-20 (1º t.), 22, (1º t.), 111-113 (1º t.), 114-115 (1º-2º t.), 118-124 (1º-2º t.), 125 (1º t.), 133 (1º-2º t.), 136 (2º t.) | Fuga BWV 1003: c. 19-22 (1º-2º t.), 24-29 (1º-2º t.), 30 (1º t.) | Fuga BWV 1003: c. 19-22, 114-115 (1º-2º t.), 118-124 (1º-2º t.), 133 (1º-2º t.) |
| | Allegro BWV 1003: c. 1-2 (1º, 3º t.), 3-4 (1º, 3º-4º t.), 5-7 (1º-4º t.), 8 (1º-3º t.), 13-14 (1º t.), 15 (3º t.), 17-18 (3º t.), 20-24 (1º-4º t.), 29-30 (1º, 2º t.), 31 (1º-4º t.), 32 (1º-3º t.), 33 (3º t.), 34-37 (1º-4º t.), 38 (2º t.), 39 (2º-4º t.), 40 (1º-4º t.), 41 (1º, 3º t.), 42 (1º-4º t.), 43 (4º t.), 44-46 (3º t.), 47 (2º t.), 48 (2º, 4º t.), 49 (2º-4º t.), 50 (1º-3º t.), 51-52 (1º-4º t.), 54-55 (1º, 3º-4º t.), 56-58 (1º-4º t.) | Allegro BWV 1003: c. 58 (4º t.) | Allegro BWV 1003: c. 3-4 (3º-4º t.), 18 (3º-4º t.), 34 (3º-4º t.), 36 (4º t.)-37 (1º t.), 48 (4º t.) |

| | | | |
|--|---|---|--|
| | Fuga BWV 1005: c. 68 (1º t.), 70 (1º t.), 75-77 (1º t.), 79 (1º t.), 81 (1º t.), 92 (1º t.) | Fuga BWV 1005: c. 318 (1º-2º t.) | ----- |
| | Allegro assai BWV 1005: c. 1 (1º-3º t.), 2 (1º, 3º t.), 3 (1º-3º t.), 4 (1º-2º t.), 16-17 (2º t.), 18 (1º-3º t.), 27 (2º-3º t.), 40 (3º t.), 41-45 (1º-3º t.), 46 (1º t.), 50 (2º-3º t.), 58 (2º-3º t.), 63 (1º-2º t.), 64 (1º t.), 65 (1º-2º t.), 67 (1º-3º t.), 68 (1º t.), 73 (2º-3º t.), 75 (2º-3º t.), 78-84 (1º t.), 88-92 (1º t.), 95-96 (1º-2º t.), 98-99 (1º-3º t.), 101 (1º-3º t.), 102 (1º-2º t.) | ----- | Allegro assai BWV 1005: c. 50 (2º-3º t.), 58 (2º-3º t.) |

Figura IV-111 – Richard Sayage (2007).

| Alves, 2012 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|-------------------------------|--|--|--|
| <i>Siciliana</i> BWV 1001 | Siciliana: c. 8 (4º t.) | ----- | ----- |
| <i>Presto</i> 1001 | Presto: c. 29 (1º t.), 30 (1º-3º t.), 31 (1º t.), 35-43 (1º t.), 58 (1º t.), 62 (1º t.), 80 (1º t.), 81 (2º-3º t.), 86-87 (1º t.), 94 (1º t.), 95 (1º-3º t.), 96 (1º t.), 97 (1º-3º t.), 98 (1º t.), 99 (1º-3º t.), 100 (1º t.), 105 (1º t.), 111-112 (1º t.), 117 (1º t.), 119 (1º t.), 134 (1º t.), | Presto: c. 31 (3º t.), 53 (3º t.) | ----- |
| <i>Grave</i> BWV 1003 | Grave: c. 14 (3º t.), 15 (1º-2º t.), 18 (3º t.), 21 (2º t.) | Grave: c. 6 (1º, 4º t.), 7 (1º, 4º t.), 11 (1º, 4º t.), 20 (3º t.), 23 (1º-4º t.) | Grave: c. 6 (2º t.), 22 (3º-4º t.) |
| <i>Allegro</i> BWV 1003 | Allegro: c. 3-4- (3º-4º t.), 7 (2º, 4º t.), 8 (3º t.), 13-14 (1º t.), 15 (2º, 3º t.), 18 (1º, 3º t.), 24 (1º t.), 29-30 (3º-4º t.), 31 (2º, 4º t.), 32-33 (3º t.), 33 (3º t.), 34-36 (1º, 3º t.), 42 (1º-4º t.), 44-46 (3º t.), 49 (2º-4º t.), 50 (1º, 3º t.), 51 (1º t.), 52 (4º t.), 53 (1º-3º t.) | Allegro: c. 24 (3º-4º t.) | Allegro: c. 3-4 (3º-4º t.), 24 (3º-4º t.) |
| <i>Fuga</i> BWV 1005 | ----- | Fuga: c. 287 (1º-2º t.) | Fuga: c. 296 (2º t.) |
| <i>Largo</i> BWV 1005 | Largo: c. 12 (3º t.), 18 (1º t.) | Largo: c. 7 (2º, 4º t.), 19 (4º t.), 21 (3º-4º t.) | Largo: c. 12 (3º t.) |
| <i>Allegro assai</i> BWV 1005 | Allegro assai: c. 1 (1º t.), 2 (1º-3º t.), 3 (1º-3º t.), 16-17 (1º t.), 18 (1º-3º t.), 19 (1º t.), 22 (1º t.), 36 (1º t.), 38 (1º t.), 40 (3º t.), 41 (1º-3º t.), 42 (1º-2º t.), 43-44 (1º t.), 45 (1º-3º t.), 64 (3º t.), 65 (1º t.), 66 (3º t.), 67-68 (1º t.), 70 (1º t.), 77 (3º t.), 78 (1º-2º t.), 79 (1º-3º t.), 80 (1º-2º t.), 81-83 (1º-3º t.), 84 (1º t.), 88-90 (1º t.), 91-92 (1º-3º t.), 96 (1º t.), 100 (3º t.), 101 (1º-3º t.), 102 (1º-2º t.) | Allegro assai: c. 42 (3º t.), 68 (3º t.) | Allegro assai: c. 41 (2º-3º t.), 101 (2º-3º t.) |

Figura IV-112 – Júlio Alves (2012).

| Costa, 2012 | Baixos | Notas que formam ou expandem acordes | Motivos |
|--------------------|---|---|---|
| Sonata BWV 1001 | Adagio: c. 6 (1º, 4º t.), 11 (4º t.), 12 (2º t.), 13 (4º t.), 15 (2º t.), 17 (4º t.), 18 (2º t.), 19 (4º t.) | Adagio: c. 1 (1º t.), 2 (3º-3º t.), 3 (3º t.), 4 (1º-3º t.), 5 (1º-2º t.), 6 (2º t.), 8 (4º t.), 9 (1º, 4º t.), 10 (1º, 4º t.), 11 (2º t.), 12 (1º, 3º t.), 13 (1º-2º t.), 14 (1º t.), 15 (1º, 3º t.), 18 (1º t.), 19 (1º t.), 21 (3º-4º t.) | Adagio: c. 5º (3º t.), 7 (1º t.), 12 (1º t.), 13 (1º t.), 15 (1º, 4º t.), 17 (2º, 4º t.), 19 (1º t.), 20 (1º t.), 22 |
| | Fuga: c. 7 (3º t.), 8-10 (1º, 3º t.), 46 (1º-4º t.), 60 (4º t.), 65 (1º t.), 66 (2º-4º t.), 67 (1º-4º t.), 68 (1º t.), 74 (1º t.), 82 (2º t.), 87 (3º-4º t.), 88 (2º-4º t.) | Fuga: c. 11 (1º t.), 28 (3º t.), 29 (1º t.), 31 (2º t.), 34 (2-4º t.), 35 (1º-2º t.), 37 (1º t.), 56 (3º-4º t.), 57 (1º t.), 58 (1º t.), 61 (1º t.), 63 (4º t.), 82 (3º-4º t.), 83 (4º t.), 84 (1º t.), 86 (4º t.), 93 (1º, 4º t.), 94 (1º-4º t.) | Fuga: c. 5 (3º-4º t.), 53 (2º t.), 81 (4º t.), 82 (3º-4º t.) |
| | Siciliana: c. 7 (1º t.), 14 (4º t.) | Siciliana: c. 1 (4º t.), 4 (1º-3º t.), 6 (4º t.), 7 (1º-2º t.), 8 (1º, 4º t.), 11 (1º, 3º t.), 15 (1º, 3º t.), 16 (4º t.), 17 (1º t.), 18 (2º, 4º t.) | Siciliana: c. 7-8, 14 (1º-3º t.) |
| | Presto: c. 1-2 (1º t.), 9-11 (1º t.), 25-29 (1º t.), 30 (2º t.), 31-32 (1º t.), 36-42 (1º t.), 60 (1º t.), 62 (1º t.), 64 (1º t.), 67-69 (1º t.), 80-82 (1º t.), 85-88 (1º t.), 90-101 (1º t.), 104-105 (1º t.), 111-112 (1º t.), 127 (1º t.), 134 (1º t.) ³² | Presto: c. 54 (1º-3º t.), 135 (3º t.), 136 (1º-3º t.) | ----- |
| Sonata BWV 1003 | Grave: c. 3 (1º, 4º t.), 4 (4º t.), 6 (4º t.), 7 (2º-3º t.), 8 (3º-4º t.), 9 (1º, 3º-4º t.), 11 (1º t.), 14 (1º-3º t.), 15 (1º-2º t.), 16 (1º, 4º t.), 17 (2º t.), 18 (4º t.), 19 (2º t.), 22 (2º t.) | Grave: c. 1 (2º-4º t.), 2 (1º-3º t.), 3 (2º-3º t.), 4 (1º-3º t.), 5 (1º-2º t.), 6 (1º, 3º-4º t.), 7 (1º, 4º t.), 8 (3º t.), 9 (2º t.), 10 (1º, 3º-4º t.), 11 (1º, 4º t.), 12 (1º t.), 13 (3º-4º t.), 15 (2º-3º t.), 16 (3º t.), 18 (1º-3º t.), 20 (1º-3º t.), 21 (2º t.), 22 (3º-4º t.), 23 (1º-4º t.) | Grave: c. 4 (4º t.), 6 (1º-2º t.), 8 (2º t.), 9 (2º t.), 10 (4º t.), 11 (1º, 3º t.), 13 (3º-4º t.), 14 (1º t.), 18 (4º t.), 20 (2º t.), 21 (2º t.), 22 (2º t.) |
| | Fuga: c. 7 (2º t.), 16 (2º t.), 17 (1º t.), 31 (1º-2º t.), 33 (1º-2º t.), 63 (1º-2º t.), 44 (2º t.), 51-52 (1º t.), 88 (1º t.), 94-98 (1º-2º t.), 102 (1º-2º t.), 111 (1º-2º t.), 112-116 (1º t.), 117 (2º t.), 118-124 (1º-2º t.), 133 (2º t.), 163 (1º-2º t.), 179 (1º t.), 182-184 (1º-2º t.), 191 (2º t.), 195-196 (1º t.), 204 (1º t.), 206 (1º t.), 208 (1º t.), 210 (1º t.), 212 (1º t.), 214 (1º t.), 217 (1º t.), 221 (2º t.), 226 (1º-2º t.), 229-230 (1º t.), 261 (1º-2º t.), 267 (2º t.), 279 (2º t.), 280 (1º t.) | Fuga: c. 12 (2º t.), 17 (2º t.), 18 (1º t.), 38 (1º t.), 40 (1º-2º t.), 44 (1º-2º t.), 45 (1º t.), 61 (1º t.), 64 (1º-2º t.), 65 (1º t.), 66-68 (1º-2º t.), 69 (1º t.), 72 (2º t.), 73 (1º t.), 81 (2º t.), 83 (1º t.), 88 (2º t.), 90-91 (1º-2º t.), 125 (1º t.), 128 (1º-2º t.), 129 (1º t.), 135 (2º t.), 136 (1º-2º t.), 137 (1º t.), 138 (1º-2º t.), 139 (1º t.), 140 (1º-2º t.), 141 (1º t.), 142 (1º-2º t.), 143 (1º t.), 144 (1º-2º t.), 164 (1º-2º t.), 168 (2º t.), 176 (2º t.), 177 (1º t.), 178 (1º t.), 185 (1º t.), 188 (1º-2º t.), 189 (1º t.), 197 (2º t.), 201 (1º-2º t.), 202 (1º t.), 204 (1º-2º t.), 205 (1º t.), 221 (1º t.), 222 (1º-2º t.), 224 (2º t.), 231 (2º t.), 232 (1º t.), 249 (1º-2º t.), 250-251 (1º t.), 262 (2º t.), 263 (1º-2º t.), 264 (1º t.), 275 (1º-2º t.), 276 (1º t.), 278 (2º t.), 279 (1º-2º t.), 285 (2º t.), 288-289 (1º-2º t.) | Fuga: c. 7 (2º t.), 16-17, 31 (1º-2º t.), 31-32, 33 (1º-2º t.), 133-134, 163 (1º-2º t.), 221 (2º t.), 259 (2º t.), 229 (1º t.), 276 (1º-2º t.), 283 (1º-2º t.), 285 (1º-2º t.) |
| | ----- | Andante: c. 4 (3º t.), 5 (1º, 3º t.), 6 (1º-3º t.), 7 (2º t.), 8 (2º t.), 10 (1º-3º t.), 11 (1º t.), 15 (3º t.), 16 (1º, 3º t.), 17 (1º-3º t.), 18 (2º-3º t.), 21-22 (1º-3º t.), 24 (1º-2º t.), 25-27 (1º-3º t.), 28 (2º-3º t.), 29 (1º-3º t.), 30 (1º, 3º t.), 31 (1º-3º t.), 32 (1º t.), 33 (1º-3º t.), 35 (1º t.), 36 (1º-3º t.), 38 (1º t.), 39-42 (1º-3º t.), 43 (2º-3º t.), 44 (2º-3º t.), 45 (1º, 3º t.), 46 (1º-3º t.), 47 (1º, 3º t.), 48 (1º-3º t.), 50 (1º, 3º t.), 51-52 (1º-3º t.) | Andante: repetição ornamentada; c. 5 (1º-2º t.), 6 (1º-2º t.), 24 (1º-2º t.), 28 (1º-2º t.) |

³² Costa realiza valores diferentes nestes baixos adicionados no 1º tempo.

| | | | |
|---|---|---|---|
| <p><i>Sonata</i> BWV 1003 (cont.)</p> | <p>Allegro: c. 1-2 (1º t.), 3-4 (1º,3º-4º t.), 7 (2º, 4º t.), 8 (2º-3º t.), 12 (4º t.), 13 (1º-2º,4º t.), 14 (1º t.), 15 (2º-3º t.), 18 (1º t.), 20 (1º,3º t.), 24 (1º-3º t.), 25-26 (1º t.), 27-28 (1º,3º-4º t.), 29-30 (2º t.), 31 (2º, 4º t.), 32 (2º-3º t.), 33 (3º t.), 34 (1º, 3º t.), 35-36 (1º, 3º t.), 39 (3º t.), 40-41 (1º, 3º t.) 42 (1º-4º t.), 43 (1º-2º t.), 44 (1º, 3º t.), 45- 46 (3º t.), 49 (2º-4º t.), 50 (1º-4º t.), 51 (1º-2º, 4º t.), 52 (4º t.), 53 (1º-3º t.), 55 (1º-4º t.), 57 (4º t.), 58 (1º-3º t.)</p> | <p>-----</p> | <p>Allegro: c. 3-4 (1º, 3º-4º t.), 18 (2º-4º t.), 24 (3º-4º t.), 27-28 (3º-4º t.), 51-52, 58 (3º-4º t.)</p> |
| <p><i>Sonata</i> BWV 1005</p> | <p>Adagio: c. 46 (1º, 3º t.)</p> <p>Fuga: c. 61 (1º t.), 63 (1º t.), 68 (1º t.), 70 (1º t.), 71 (4º t.), 73-74 (4º t.), 75 (1º, 4º t.), 76 (4º t.), 77-78 (1º, 4º t.), 79 (1º t.), 80 (4º t.), 81 (1º t.), 82 (4º t.), 83 (1º t.), 84-87 (4º t.), 92 (1º t.), 166 (1º, 4º t.), 167 (4º t.), 168 (1º t.), 169-170 (1º-4º t.), 172-181 (4º t.), 183-185 (1º, 3º t.), 185 (1º t.), 186 (1º-2º t.), 246 (4º t.), 247-248 (1º t.), 249-263 (1º, 4º t.), 264-266 (1º, 3º t.), 267-269 (1º, 4º t.), 270 (1º t.), 271 (1º-4º t.), 272 (1º t.), 349 (1º t.)</p> <p>Largo: c. 1 (2º, 4º t.), 2 (2º, 4º t.), 7 (1º-2º t.), 8 (4º t.), 10 (4º t.), 11 (2º, 4º t.), 12 (1º, 3º t.), 13 (1º t.), 14 (1º, 4º t.), 15 (2º, 4º t.), 17 (2º t.), 18 (1º-4º t.), 20 (3º t.)</p> <p>Allegro assai: c. 1 (1º-3º t.), 2 (1º, 3º t.), 3 (1º-3º t.), 4 (1º, 3º t.), 5 (1º t.), 16-17 (1º-3º t.), 18 (1º-2º t.), 19 (1º-3º t.), 20 (1º t.), 35 (2º-3º t.), 36 (1º t.), 40 (3º t.), 41-43 (1º-3º t.), 44 (3º t.), 45 (1º-3º t.), 63 (1º-2º t.), 64 (3º t.), 65 (1º-2º t.), 66 (3º t.), 67-68 (1º t.), 77 (3º t.), 78 (1º-2º t.), 79 (1º, 3º t.), 80 (1º-2º t.), 81 (1º, 3º t.), 82 (1º-2º t.), 83-84 (1º, 3º t.), 85-86 (1º t.), 87 (1º-3º t.), 88-90 (1º t.), 91-92 (1º-2º t.), 95 (1º t.), 96 (1º-3º t.), 100 (3º t.), 101 (1º-3º t.), 102 (1º-2º t.)</p> | <p>Adagio: c. 3 (2º-3º t.), 5-9 (1º-3º t.), 12 (1º t.), 13-22 (1º-3º t.), 24-25 (1º-3º t.), 27 (82º t.), 28 (1º-2º t.), 30 (1º, 3º t.), 32 (1º-3º t.), 34 (2º-3º t.), 35 (1º-3º t.), 36 (1º-3º t.), 38 (1º t.), 39 (2º-3º t.), 40-42 (1º t.), 43-44 (1º-3º t.), 46</p> <p>Fuga: c. 20-23 (1º, 4º t.), 24 (1º-2º t.), 49-51 (1º, 3º t.), 52 (1º t.), 53 (4º t.), 55-57 (1º, 3º t.), 101 (4º t.), 164 (3º-4º t.), 165 (1º t.), 229 (3º-4º t.), 230 (1º-4º t.), 231 (4º t.), 232 (1º, 4º t.), 233-234 (1º-4º t.), 244 (1º-4º t.), 245 (1º t.), 308 (1º-2, 4º t.), 309-311 (1º, 4º t.), 312 (1º-2º t.), 337-339 (1º, 3º t.), 340 (1º t.), 341 (4º t.), 343-344 (1º, 4º t.), 345 (4º t.), 351 (1º t.), 353 (4º t.)</p> <p>Largo: c. 3 (3º t.), 6 (2º-4º t.), 7 (3º-4º t.), 9 (1º t.), 13 (3º-4º t.), 16 (2º, 4º t.), 19 (1º-2º t.), 20 (1º-2º, 4º t.), 21 (3º-4º t.)</p> <p>-----</p> | <p>Adagio: c. 5 (1º-3º t.), 6 (1º-3º t.), 7 (1º-3º t.), 12 (2º t.), 45 (1º-3º t.), 46 (1º t.)</p> <p>Fuga: c. 172-178, 244 (3º-4º t.)</p> <p>Largo: c. 3 (3º-4º t.), 7 (2º t.), 12 (1º, 3º t.), 13 (1º t.), 14 (1º t.), 17 (2º t.), 19-20 (3º t.), 21 (2º t.)</p> <p>-----</p> |

Figura IV-113 – Gustavo Costa (2012).

Capítulo V

A modificação dos valores rítmicos nas transcrições para Guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

O presente capítulo observa o tratamento sistemático que as transcrições têm dado aos valores rítmicos originais do soprano, do baixo, de vozes intermédias. Considera o prolongamento das notas e atenta também no fenómeno inverso, o seu encurtamento.

Nota-se uma expansão sistemática na realização dos valores originais, um processo que terá como propósito aproveitar o âmbito e a ressonância da guitarra, já que muitas notas e vozes originais que não é possível manter no violino podem ser continuadas; todos os autores, aqui sem excepção, usam este recurso. A mesma realização surge em todas as gravações analisadas, como se observa no Capítulo IX. À excepção única de Mosóczi (1978), todos indicam extensas passagens com os baixos, ou o soprano, em valores mais longos do que os originais. Além disso, mesmo quando transcrevem os valores originais, estes autores acabam por indicar uma duração maior do que a escrita, através das suas opções de dedilhação.¹ Também a transcrição de Mosóczi revela esse processo: as indicações de dedilhação permitem observar que várias notas soam na realidade mais tempo do que o valor escrito, pelo que o facto de o autor transcrever os valores rítmicos do autógrafo para violino parece ser unicamente uma questão de notação, não uma indicação de realização no instrumento. Outro aspecto que permite adivinhar o prolongamento sistemático dos valores rítmicos originais é, no caso das transcrições que adicionam notas, o facto de as notas introduzidas serem escritas em valores longos, que permitem, particularmente no caso dos baixos, que elas se mantenham a soar enquanto se tocam outras vozes (neste caso, o soprano).

De novo se confrontam neste capítulo os vários exemplos com as transcrições da época. Ressalve-se na consideração deste aspecto a singularidade da *Fuga* BWV 1000 para alaúde que, por estar notada em tablatura, não define o tempo que as notas se poderão manter para além dos valores escritos; a expansão dos valores rítmicos da *Fuga* BWV 1001 para violino que surge nas transcrições para guitarra não foi por isso confrontada com a versão para alaúde.² Têm de ser também salvaguardadas as particularidades dos outros instrumentos da época para os quais estas sonatas foram transcritas, o cravo e o órgão, que apresentam características diferentes da guitarra no que toca à sustentação do som. Mesmo assim, comparam-se os recursos usados nas diferentes transcrições.

Prolongamento das notas notado

Considera-se agora o recurso mais usado no que diz respeito ao tratamento dado aos valores rítmicos escritos por Bach, o prolongamento das notas; este pode ser notado ou não notado.

¹ Os diversos momentos de dedilhação omissa, caso de muitas passagens de todas estas transcrições, poderiam ser importantes para a verificação de alguns dos aspectos aqui notados. A esta questão se alude no Capítulo VII.

² Koonce (1989) prolonga várias notas na sua transcrição.

Prolongamento dos baixos

As notas originais com função de baixos podem ser mantidas mais tempo na guitarra. Esta possibilidade é aproveitada nas transcrições analisadas, que optam por escrever de uma forma sistemática muitos valores mais longos do que os notados por Bach para violino.

Este é um dos processos mais utilizados por **Sadanowsky** (1984), que confere sempre que possível uma maior duração aos baixos originais, muitos deles oitavados, o que se torna possível por usar *scordatura* na realização da *Sonata* BWV 1001, como se fez notar no capítulo precedente. Ilustram-se abaixo dois exemplos. Na *Fuga* (Figura V-1) realiza em semínimas e em colcheias pontuadas os baixos dos c. 64-69, em semicolcheias no original (por razões que se prendem com a viabilidade de execução no instrumento, mantém o valor original do dó do 4º t. do c. 67). Na *Siciliana* (Figura V-2) os baixos originais em colcheias são transformados em semínimas pontuadas (c. 6) e os baixos em semicolcheias surgem como colcheias e semínima pontuada (c. 14); exceção é o 1º baixo do c. 14, também uma colcheia no original.



Figura V-1 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 64-69.



Figura V-2 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 6 e c. 14, respectivamente.

Os outros autores escrevem igualmente valores rítmicos mais longos do que os originais, na voz do baixo. Alguns desses valores são comuns a alterações realizadas nas transcrições da época que têm vindo a ser observadas, outros não; outros ainda, apresentam um tratamento diferente, como se ilustra nos exemplos abaixo (Figuras V-3 a V-13).

O excerto reproduzido da transcrição de **Barbosa-Lima** (1974) evidencia uma passagem em que os baixos, semicolcheias no original para violino e colcheias no BWV 964, são transformados em semínimas (Figura V-3).



Figura V-3 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 48-51.

No *Allegro assai* (c. 35-37) **Yamashita** (1990) altera as notas originais com função de baixo (escritas em semicolcheias) para semínimas (c. 35 e 37); o recurso é por vezes possibilitado pela transposição à oitava (Figura V-4). A gravação das sonatas pelo intérprete (1989) confirma o prolongamento das notas, mesmo daquelas que transcreve com os valores rítmicos originais, como uma medida recorrente.

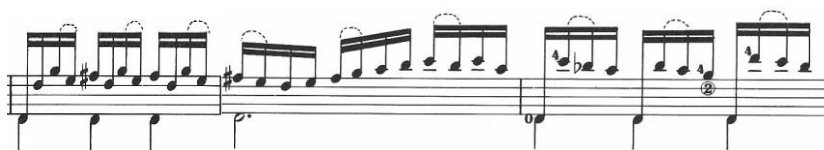


Figura V-4 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 35-37.

O compasso retratado da transcrição de **Burley** (1997) do *Grave* mostra que o autor não introduz os baixos da versão para cravo mas aumenta a duração dos originais (Figura V-5).

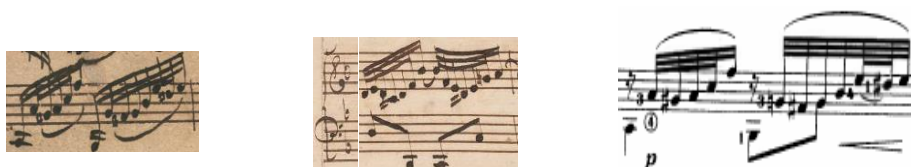


Figura V-5 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 21 (3ª-4ª t.).

As Figuras V-6 a V-8 reproduzem excertos da transcrição de **Barrueco** (1998). O autor nota todos os baixos dos c. 42-44 da *Fuga* BWV 1001, semicolcheias no original, em valores mais longos (Figura V-6); na sequência dos c. 149-152 da *Fuga* BWV 1003 (Figura V-7) torna em semínimas as colcheias originais do soprano, do baixo, das notas intermédias (o BWV 964 usa um processo idêntico mas reproduz a pausa de colcheia do baixo do 1º t. do c. 149); no *Largo* BWV 1005 (Figura V-8) escreve sistematicamente os baixos em valores mais longos, quase sempre semínimas (são colcheias no original), sendo este o recurso que mais utiliza na sua transcrição do andamento.

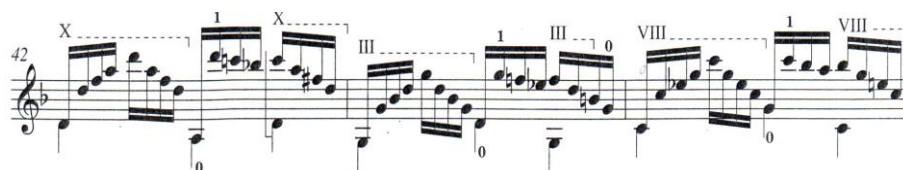


Figura V-6 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 42-44.



Figura V-7 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 149-152. *Fuga* BWV 964: c. 149.

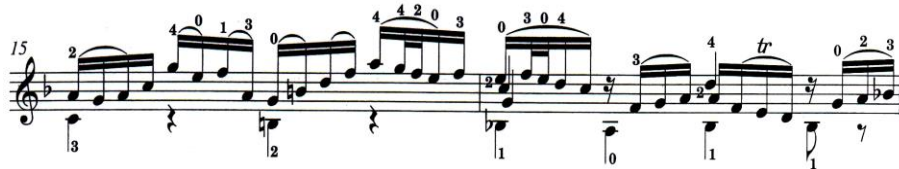


Figura V-8 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 15-16.

Todos usam este recurso de forma constante. A Figura V-9 ilustra uma das passagens em que **Calderón** (1999) transforma os baixos originais (em semicolcheias) em mínimas e semínimas. **Sasaki** (2000) escreve em semínimas todos os baixos (em colcheias) dos primeiros dois compassos do *Grave* (à exceção do 1º tempo), tal como o *Adagio* BWV 964 (Figura V-10). No exemplo da *Fuga* BWV 1005 da Figura V-11, **Sayage** (2007) realiza os baixos originais (colcheias) em semínimas e mínimas. **Alves** (2012) altera todos os baixos originais (em colcheias) para semínimas na passagem ilustrada da *Fuga* BWV 1005 (Figura V-12), e **Costa** (2012) escreve em valores mais longos os baixos originais (em colcheias) da passagem do *Largo* reproduzida na Figura V-13 (1º, 3º t.).



Figura V-9 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 49-51.



Figura V-10 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Sasaki (2000): c. 1-2.



Figura V-11 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 37-41.



Figura V-12 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 88-91.



Figura V-13 – Largo BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 1-2.

Refira-se aqui à parte a versão de **Despalj** (2005), pois transparece em toda a transcrição do autor a procura de continuidade sonora. As notas são sistematicamente prolongadas e ligadas – mantém-se uma voz a soar enquanto a outra tem movimento, e notam-se poucas pausas. A Figura V-14 ilustra uma passagem do *Adagio* BWV 1001 em que vários baixos em colcheias no original são transformados em mínimas e em semínimas. Nos excertos reproduzidos respectivamente nas Figuras V-15 e V-16, observa-se que na *Fuga* BWV 1003 Despalj prolonga as notas do baixo e continua também o soprano enquanto o baixo se movimenta, tal como a *Fuga* BWV 964, e que na *Fuga* BWV 1005 prolonga o primeiro baixo (c. 185), que transpõe à oitava inferior e mantém ainda a soar no compasso seguinte.

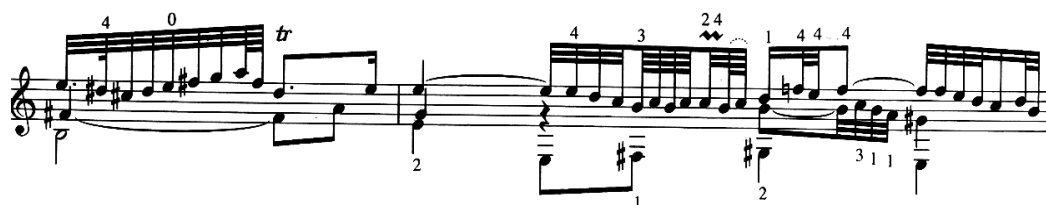


Figura V-14 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Despalj: c. 8 (3ª-4ª t.)-9.



Figura V-15 – *Fuga* BWV 964 e transcrição de Despalj: c. 179-181.

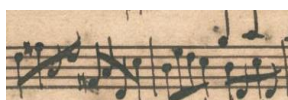


Figura V-16 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 185-186.

Na *Siciliana* BWV 1001 não realiza pausas no baixo e escreve sistematicamente valores mais longos do que os originais. Algumas das notas continuadas passam a ser tratadas como baixos, como no exemplo reproduzido na Figura V-17. Neste e noutros andamentos, Despalj prolonga muitas notas que são reiteradas, ou onde há pausas, no original para violino (Figuras V-18 e V-19, respectivamente).



Figura V-17 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Despalj: c. 1-2.

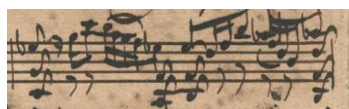


Figura V-18 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 13.



Figura V-19 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 19.

Korhonen (2011), que não adiciona quaisquer notas na sua transcrição das três sonatas, escreve também ele muitos baixos originais em valores mais longos (Figuras V-20 e V-21), o que se confirma na sua gravação (2011). Para além de notar valores mais longos do que os originais na voz do baixo, escreve ligaduras a tracejado que significam que as notas devem ser mantidas a soar, como se pode observar na Figura V-21.

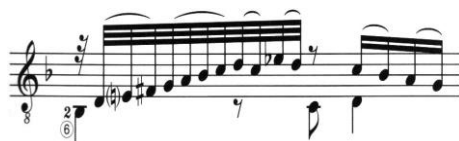


Figura V-20 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 8 (3ª-4ª t.).



Figura V-21 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 15.

Mesmo a transcrição de **Gianninoto** (2006), que realiza raríssimas alterações à escrita do violino inclusivamente no que respeita aos valores rítmicos, escreve algumas notas em valores mais longos, processo que justifica como uma forma de realizar a polifonia original. A Figura V-22 ilustra um momento em que o autor transforma os baixos (colcheias no violino) em semínimas; a versão para cravo prolonga as notas, mas de uma forma diferente, sincopada e não por acordes, como se pode observar no confronto entre ambas as transcrições.

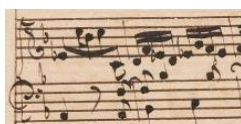


Figura V-22 – *Fuga* BWV 964 e transcrição de Gianninoto (2006): c. 197-199.

Nestas transcrições, os baixos em semicolcheias dos últimos andamentos, que não podem continuar-se no original, notam-se sistematicamente em valores mais longos, passando a soar ao longo do mo-

vimento do soprano. Os exemplos ilustram passagens em que se fazem continuar esses baixos mudando a figuração rítmica (Figuras V-23 a V-30). No *Allegro* BWV 1003 escrevem-se em valores mais longos do que no BWV 964, e com mais frequência (Figuras V-24 e V-25).



Figura V-23 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 107-112.

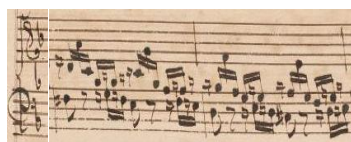


Figura V-24 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 9-10.

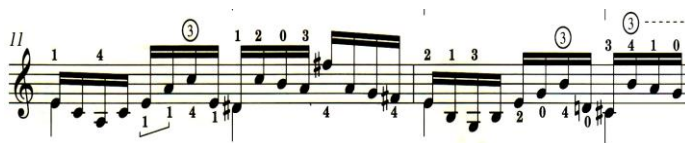
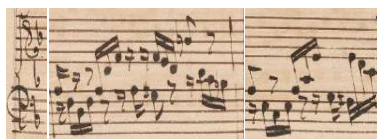


Figura V-25 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Barrueco (1998): c. 11-12.



Figura V-26 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 70-75.



Figura V-27 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 10-12.



Figura V-28 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Korhonen (2011): c. 47-49.



Figura V-29 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Alves (2012): c. 25-28.



Figura V-30 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 42-45.

Prolongamento do soprano e de outras vozes

Como se deduz de exemplos anteriores, para além dos baixos, o soprano é várias vezes igualmente notado em valores mais longos, tal como notas intermédias, nomeadamente de acordes, como sucede em transcrições da época. Por exemplo, também no *Allegro* BWV 1003 se escrevem valores mais longos do que o BWV 964 não só no baixo como também no soprano, o que se ilustra nas transcrições de **Korhonen** (2011), **Alves** (2012) e **Costa** (2012) – Figuras V-31 a V-33.



Figura V-31 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Korhonen: c. 37-38.



Figura V-32 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 7-8.³



Figura V-33 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 5-6.

Outros exemplos surgem nos andamentos finais das outras sonatas, em que também o soprano se escreve em semicolcheias (Figuras V-34 a V-36); nota-se nestes exemplos a realização de valores mais longos tanto no baixo como no soprano.



Figura V-34 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 22-24.

³ Na *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Bach, 1894a) omite-se o segundo baixo do c. 8.



Figura V-35 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 121-126.

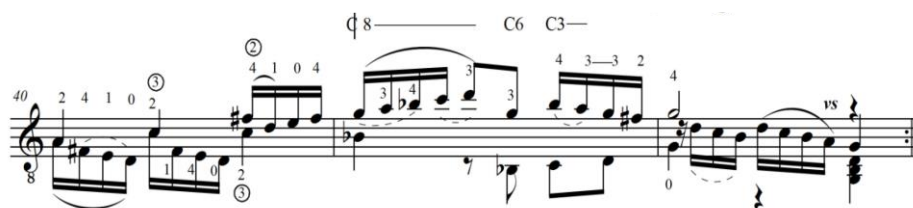


Figura V-36 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 40-42.⁴

O mesmo processo surge também nas fugas e nos andamentos mais lentos e expressivos, ligando as notas das diferentes vozes. Na *Fuga* BWV 1001 as colcheias originais do soprano realizam-se frequentemente em semínimas – a Figura V-37 ilustra uma passagem semelhante na transcrição de **Sadanowsky**, 1984; o mesmo processo é usado no soprano e no baixo, de forma idêntica à transcrição para cravo (à excepção do baixo do c. 182), no excerto reproduzido da *Fuga* BWV 1003 (Figura V-38) na transcrição de **Sasaki** (2000);⁵ também numa sequência da *Fuga* BWV 1005 (c. 168-201) as notas de ambas as vozes surgem em valores mais longos (colcheias e semínimas) na transcrição de **Alves** (2012), de que se apresenta um excerto (Figura V-39).⁶ Por sua vez, a Figura V-40 ilustra uma notação em valores mais longos do soprano num tempo lento, neste caso o *Adagio* BWV 1005, na transcrição de **Despalj** (2005).



Figura V-37 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 20-21.



Figura V-38 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafa), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 180-182.



Figura IV-39 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafa) e transcrição de Alves (2012): c. 168-170.

⁴ Este é outro exemplo em que o autor adiciona baixos e forma um acorde de quatro notas (sobre a nota final do soprano).

⁵ O autor usa este recurso em toda a secção dos c. 179-187 deste andamento.

⁶ Alves utiliza o mesmo processo na sequência imitativa da segunda secção (c. 256-287) da fuga.

Prolongamento das notas não notado

Como se apontou na introdução a este capítulo, as notas podem estar escritas nestas transcrições nos valores originais e ser no entanto executadas em valores mais longos. Na guitarra, as notas podem ser continuadas através de vários processos. O uso de barras, nomeadamente, um procedimento técnico em que se tocam várias notas usando um único dedo da mão esquerda (normalmente o primeiro), permite deixar soar simultaneamente até seis notas, na execução de notas por grau disjunto.⁹ Para além disso, a realização de posições habituais e cómodas, por acordes por vezes fixos (em que se conserva determinada posição mesmo sem recorrer a uma barra), leva a pressupor que os dedos da mão esquerda são mantidos e, assim, que as notas se prolongam de uma forma imediata e recorrente na interpretação no instrumento.¹⁰ O uso de cordas soltas é outro recurso que permite manter as notas a soar mais tempo do que o notado.

Tais práticas podem ser observadas nestas transcrições. Muitas notas de motivos por grau disjunto ou de sequências arpejadas (sobretudo em andamentos rápidos), e outras, como as notas pedal, parecem continuar-se. O uso de barra e de outras posições fixas de mão esquerda surge mesmo recorrentemente, muitas vezes sucessivamente. Estas opções prendem-se com a comodidade de realização no instrumento, pois poupam movimentos de mão esquerda, e com a prática corrente na guitarra de realizar arpejos por acordes.

Apesar de se constatarem todos estes processos, tem de ser salvaguardado o facto de que pode sempre travar-se uma nota utilizando vários métodos, e por isso mesmo a consideração da dedilhação só permite adivinhar uma realização no instrumento, a este nível. No entanto, utilizando este tipo de procedimentos técnicos, que incluem ainda o uso da corda solta, só se poderá impedir as notas de soarem através de um movimento extra (de mão esquerda ou direita) que as trave, ou trave mesmo a sua ressonância. Como tal, opções como as que foram descritas podem mostrar à partida a intenção de manter as notas (fazendo adivinhar uma interpretação conforme), ou revelar que o facto de elas durarem mais tempo do que o escrito não será um factor de preocupação dos autores a ponto de pretenderem antes travá-las. Caso contrário, os autores poderiam ter recorrido a outras opções de dedilhação ou ter indicado recursos técnicos que impedissem as notas de ficar a soar. Apesar de tudo, só a audição pode confirmar a duração real das notas escritas (este aspecto será particularmente discutido no último capítulo desta parte).

Os excertos transcritos (Figuras V-45 a V-52) exemplificam o uso recorrente de barras; a sua observação permite constatar que várias notas soarão certamente mais tempo do que o valor notado.¹¹

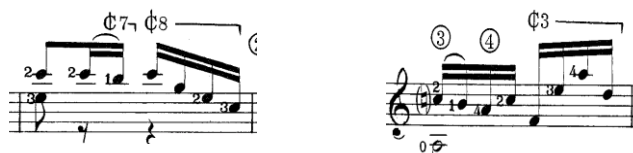


Figura V-45 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 89 e 124, respectivamente.¹²

⁹ A barra é indicada por um C ou um Φ (conforme se use a totalidade das seis cordas ou menos), um número (em numeração árabe ou romana, que indica a casa em que é executada) e eventualmente um traço horizontal que indica a sua duração.

¹⁰ Este processo é particularmente notado no Capítulo VII. Ressalve-se a multiplicidade de acepções do termo “posição” na guitarra, que abrange o “Sistema Posicional que serve para orientar a localização da mão esquerda” e ainda “a atitude corporal ligada à maneira de segurar o instrumento” e a “configuração dos dedos da mão esquerda para realizar um determinado acorde.” (Abeijón, 2009, p. 2) O termo é aqui empregue na primeira e na última acepção descritas; estas distinguem-se através do contexto em que é usado.

¹¹ Exemplos do uso de outras posições fixas e da corda solta são dados no Capítulo VII.



Figura V-46 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 49-51.

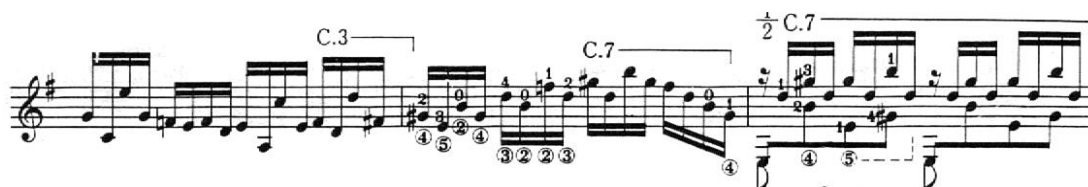


Figura V-47 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 67-69.



Figura V-48 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 40-41.



Figura V-49 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 67-72.



Figura V-50 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 21-25.

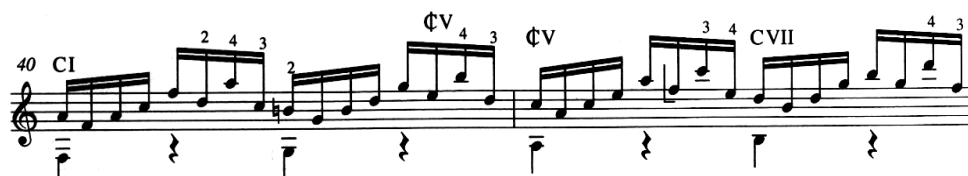


Figura V-51 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): c. 40-41.

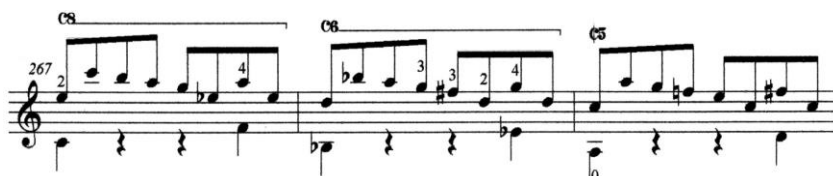


Figura V-52 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 267-269.

¹² Nesta figura, a barra usada no 2º t. do c. 89 deixará a nota mais aguda (dó) a soar, para além das restantes notas do arpejo; no c. 124, o fá do 2º t., um baixo, ficará também a soar, já que é realizado com o dedo 1 em barra.

Embora seja omissa quanto à dedilhação, **Korhonen** (2011) indica uma ligadura a tracejado, ilustrada em exemplos anteriores (Figuras V-21, V-28), a significar que as notas devem ser deixadas a soar (o processo refere-se de novo no Capítulo VII). Menciona explicitamente que a duração das notas não tem de ser exacta, mas deixada à discrição do intérprete (p. 79).



Figura V-53 – Presto BWV 1001, transcrição de Korhonen: c. 1-12.

Esta é então uma prática corrente na guitarra, em que as notas se deixam prolongar de uma forma habitual. Mesmo **Mosóczy** (1978), o único autor que transcreve todos os valores originais do violino, acaba também por prolongar várias notas, o que se torna visível através da consideração de várias notações de dedilhação. Por exemplo, no *Adagio* BWV 1001 (Figura V-54), o acorde do c. 4 (3º t.) é escrito em semicolcheias como no original mas a dedilhação deixa adivinhar que ele possa durar uma colcheia ou até uma semínima, pois é realizado em barra; o segundo acorde do c. 5 (3º t.) é também notado em semicolcheias, mas durará pelo menos uma colcheia, dada a indicação de barra (e se a ligadura escrita entre a primeira e a segunda nota indicar um ligado técnico, a barra tem de ser mantida enquanto se realiza o ligado); no 3º t. do c. 17, as notas do arpejo ficarão a soar também através de uma barra. Outros exemplos são a indicação de barra no excerto da *Siciliana*, que leva a supor que o *sol* grave (2º t.) dura mais do que uma semicolcheia (Figura V-55) e a realização de barras sucessivas no *Allegro assai* (Figura V-56), que permite constatar que muitas notas dos arpejos são na realidade mantidas a soar mais tempo do que o notado.



Figura V-54 – Adagio BWV 1001, transcrição de Mosóczy: c. 4-5 e 17, respectivamente.



Figura V-55 – Siciliana BWV 1001, transcrição de Mosóczy: c. 9.



Figura V-58 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Korhonen (2011): c. 19-30.



Figura V-59 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 5 (1ª t.) e 17, respectivamente.

Encurtam-se igualmente notas de acordes, o que é particularmente notório em passagens da *Fuga* BWV 1005, cujo original apresenta muitos acordes de quatro notas. Reproduzem-se dois exemplos dessa fuga (Figuras V-60 e V-61) em que as notas escritas por Bach em mínimas são notadas nestas transcrições em semínimas.

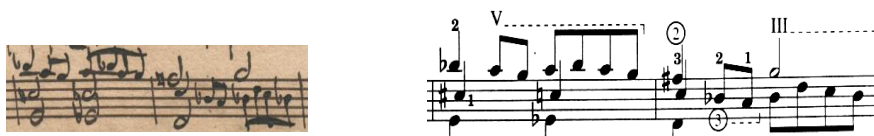


Figura V-60 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 103-104.



Figura V-61 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 125-127.

Encurtamento dos valores rítmicos não notado

Mesmo quando a escrita mantém os valores originais, deduz-se através das opções de dedilhação que muitas vezes as figuras notadas não correspondem à execução. Há muitos momentos em que facilmente se adivinha que os dedos da mão esquerda são largados antes do tempo e que os valores escritos não são realizados. Esta prática pode observar-se em todas as transcrições. Ilustram-na as Figuras V-62 a V-65.

No excerto reproduzido do *Adagio* BWV 1001 a dedilhação de **Mosóczy** (1978) do último dó do c. 18 faz prever que seja largada, ao tocá-lo, a nota intermédia (*fá*), e mesmo a do soprano (*ré*), o que se deduz também do facto de o *si grave* ser tocado logo a seguir com o dedo 2 (no 1º t. do c. 19); uma tal opção de dedilhação visará facilitar a passagem para a posição seguinte, tornando-a ligada (Figura V-62).



Figura V-62 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Mosóczy (1978): c. 18-19.

Na passagem da *Fuga* BWV 1001 ilustrada na Figura V-63, **Calderón** (1999) nota o *si* do baixo como uma mínima (2º t.) mas na realidade esta duração não poderá ser realizada pois o autor assinala a execução do *ré* seguinte do soprano com o mesmo dedo (dedo 2).

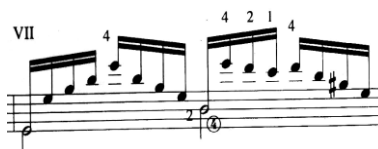


Figura V-63 – *Fuga* BWV 1001: transcrição de Calderón (1999): c. 42.

Na *Fuga* BWV 1005 a indicação dada por **Alves** (2012) para a execução do *lá* do c. 158 (última nota do soprano do 2º t.) com o dedo 3 obriga a encurtar a duração do *lá* do acorde anterior, uma oitava abaixo (nota intermédia, no 1º t.), que tem de ser largado logo após a sua emissão de modo a preparar a posição seguinte (Figura V-64).



Figura V-64 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 158.

Nos excertos reproduzidos da transcrição de **Costa** (2012) os acordes do *Adagio* BWV 1005 (c. 24) e da *Fuga* BWV 1005 (1º t. do c. 11 e 3º t. do c. 15) serão largados depois de serem tocados, não durando os valores escritos (Figura V-65).

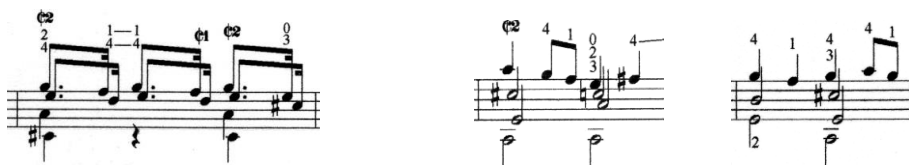


Figura V-65 – Transcrição de Costa (2012): *Adagio* BWV 1005, c. 24, e *Fuga* BWV 1005, c. 11 e 15, respectivamente.

A longa sequência da *Fuga* BWV 1003 já exemplificada nas Figuras V-57 e V-58 (imitada noutros momentos deste andamento) é especialmente paradigmática desta prática e alguns dos exemplos transcritos abaixo ilustram-no especificamente (Figuras V-66 a V-70). Várias das semínimas originais são transformadas em colcheias por questões que se prendem com a facilidade de execução. Opta-se por realizar mu-

danças de posição que tornam mais confortável a execução das passagens, mas que impossibilitam em contrapartida a manutenção dos dedos nas notas de modo a poderem executar-se os valores escritos. Se uns autores escrevem valores mais curtos, outros não o fazem mas realizam dedilhações que não oferecem dúvidas e tornam evidente que encurtam de facto os valores notados no autógrafo do violino. Nesta passagem, o movimento cromático das vozes escritas em semínimas (o soprano e o baixo, alternadamente) é assim, num ou noutro momento, interrompido.

A Figura V-66 ilustra uma passagem da transcrição de **Mosóczy** (1978) em que muitas semínimas desta sequência (c. 21-29) acabam por ser largadas antes, embora sejam escritas no valor original, em opções de dedilhação que tornam mais fácil a execução.



Figura V-66 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Mosóczy (1978): c. 18-29.

A Figura V-67 mostra um excerto da transcrição de **Barrueco** (1998) em que se pode notar que muitas das semínimas entre os c. 19-29 passam a ter sistematicamente um valor mais curto, apesar de estarem sempre escritas nos valores originais.



Figura V-67 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 16-30.

A Figura V-68 reproduz uma curta passagem da transcrição de **Sasaki** (2000) em que a opção pelos dedos de mão esquerda indicados obriga a largar notas da melodia escritas em semínimas (*fá#* e *sol#*).

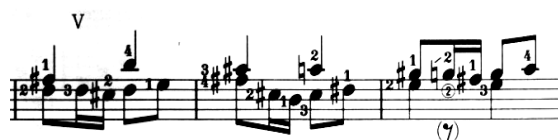


Figura V-68 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Sasaki (2000): c. 22-24.

A Figura V-69 ilustra um excerto da transcrição de **Gianninoto** (2006) em que se adivinha o encurtamento da duração do baixo e do soprano; e a Figura V-70 revela na transcrição de **Sayage** (2007) a realização de ritmos mais curtos do que os notados, no baixo (c. 237) e no soprano (c. 243).

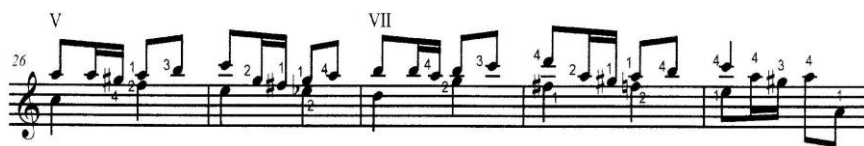


Figura V-69 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Gianninoto (2006): c. 26-30.



Figura V-70 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 237 e 243, respectivamente.¹³

Síntese

O presente capítulo ilustrou assim outra das alterações realizadas às obras para violino nas transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para guitarra, a modificação dos valores rítmicos notados por Bach no autógrafo para violino. Esta modificação surge essencialmente sob a forma de prolongamento das notas originais, um recurso muito imediato e comum no processo de adaptação das sonatas a um instrumento com uma capacidade de sustentação maior do que o violino. Dá-se também o encurtamento dos valores originais por razões que se prendem com a execução no instrumento.

A análise aqui apresentada é confrontada com a prática interpretativa registada em muitas gravações no último capítulo desta parte, em que se atenta também nas inferências interpretativas destas modificações rítmicas.

¹³ Sayage (2007) indica alguns destes encurtamentos do ritmo expressamente, mas nem sempre o faz; por exemplo, na *Fuga* BWV 1005, explica que introduziu pausas no baixo em alguns acordes (c. 103, 158, 160) mas não o indica noutros momentos (c. 163, 236).

Capítulo VI

Outras alterações recorrentes nas transcrições para Guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

Constatam-se nas transcrições das sonatas outras modificações nas notas e nos ritmos originais; várias delas surgem também com base em transcrições da época. Todas as transcrições que adicionam notas ao original para violino usam os recursos agora descritos, embora de uma forma muito menos sistemática do que a adição – exceção é a de Sadanowsky (1983), que recorre prioritariamente à transposição, como se fez notar no Capítulo IV. As três transcrições próximas da escrita de Bach (Mosóczi, 1978; Gianninoto, 2006; Korhonen, 2011) evidenciam o uso pontual de um ou outro recurso (essencialmente a supressão ocasional de notas).

As modificações consideradas neste capítulo são a transposição à oitava (de baixos e de notas ou vozes intermédias), a alteração de notas e motivos rítmicos, e a supressão de notas.

Transposição à oitava

Um recurso recorrente nestas transcrições é a transposição à oitava: transpõem-se baixos, sobretudo à oitava inferior, e notas de acordes, sobretudo a segunda, à oitava superior. O processo é usado por todos os autores que adicionam notas. No caso dos baixos, a transposição visa aproveitar o registo da guitarra; nos restantes casos, pretenderá facilitar a execução dos acordes.

Transposição de baixos à oitava inferior

A transposição de baixos à oitava inferior é a alteração mais comum nas transcrições analisadas.

É a principal modificação realizada por **Sadanowsky** (1984) na *Sonata* BWV 1001, e uma constante em toda a sua transcrição. O recurso é possibilitado pelo uso de *scordatura*: o autor afina a 5ª corda em *sol* e a 6ª em *ré*, passando a dispor da tónica e da dominante num registo grave como cordas soltas. A *scordatura* permite deslocar a ressonância da guitarra e torna possível que os baixos originais passem a soar mais tempo do que o valor notado. Na *Fuga*, nomeadamente, Sadanowsky transpõe à oitava baixos isolados e em sequência, e transpõe também muitos na *Siciliana* e no *Presto*. As Figuras VI-1 e VI-2 ilustram o uso deste processo. Pode observar-se que alguns dos baixos transpostos à oitava inferior na *Fuga* (c. 84-85) são igualmente transpostos na transcrição da época para alaúde; na *Siciliana* toda a linha do baixo ilustrada na Figura VI-3 é transposta à oitava inferior.



Figura VI-1 – *Fuga* BWV 1000 para alaúde (c. 86-87) e transcrição de Sadanowsky (c. 84-85), respectivamente.



Figura VI-2 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 15.

Todos os autores usam este recurso, pontualmente e também sistematicamente, como se ilustra em vários exemplos (Figuras VI-3 a VI-7). O uso de *scordatura* também por **Alves** (2012), na transcrição do *Largo* BWV 1005, com a 6ª corda afinada em *fá* em vez de *mi*, torna possível a transposição à oitava inferior de vários baixos nesse andamento (Figura VI-6).



Figura VI-3 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 88-91.



Figura VI-4 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 17.



Figura VI-5 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 89-91.¹



Figura VI-6 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 3-5.

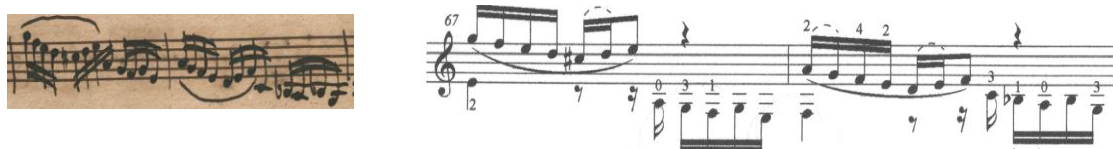


Figura VI-7 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 67-68.

O uso deste recurso apresenta por vezes semelhanças com processos de transcrições da época que têm sido aqui referidas; mas nem sempre.

¹ O autor indica expressamente transposições como esta, embora noutros momentos não o faça, caso do c. 165 da mesma fuga.

As Figuras VI-8 e VI-9 ilustram duas situações respectivamente do *Grave* e do *Andante* BWV 1003 na transcrição de **Barbosa-Lima** (1974). No primeiro exemplo a transposição à oitava inferior dos baixos surge na versão para cravo, que expande também o registo original do violino; já a pedal em *sol* indicada uma oitava abaixo, ilustrada no segundo exemplo, revela diferenças em relação à transcrição para cravo.



Figura VI-8 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 1.

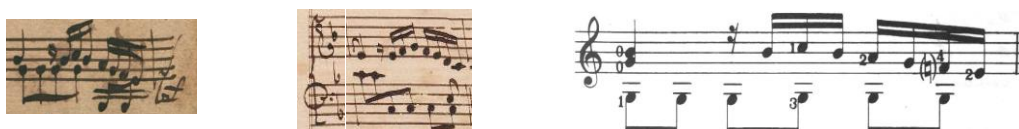


Figura VI-9 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 23.

A Figura VI-10 reproduz um exemplo da transcrição de **Burley** (1997) em que os baixos são transpostos à oitava inferior, à semelhança da transcrição para cravo.



Figura VI-10 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 188-189.

A transposição à oitava dos baixos da *Fuga* BWV 1003 por **Sasaki** (2000), representada na Figura VI-11, surge na versão da fuga para cravo. Resulta no entanto na transcrição para guitarra num movimento descendente entre o último baixo do c. 223 (*ré*) e o primeiro do c. 224 (*sol*), ao contrário da *Fuga* BWV 964, em que esse intervalo é ascendente.

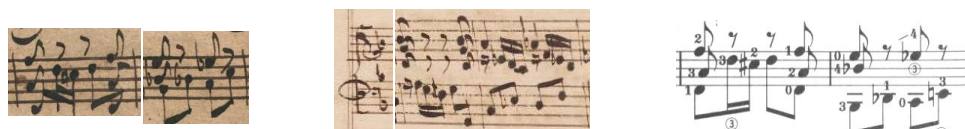


Figura VI-11 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 223-224.

Na Figura VI-12 ilustra-se uma sequência da *Fuga* BWV 1001 da transcrição de **Despalj** (2005) em que o autor transpõe à oitava inferior alguns baixos da sequência arpejada dos c. 71-73; o processo não é usado na *Fuga* BWV 1000, mas a transcrição para órgão, BWV 539, oitava estes baixos, duplicando-os.



Figura VI-12 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 71-72.

Os três andamentos da *Sonata* BWV 1003 retratados nas Figuras VI-13 a VI-15 mostram o uso de processos semelhantes à transcrição para cravo e outros diferentes. **Alves** (2012) transpõe à oitava inferior baixos do *Allegro* (que mantém a soar) não transpostos no BWV 964 (Figura VI-13). Já a transposição de **Costa** (2012) dos baixos de uma passagem da *Fuga* (Figura VI-14) surge na versão para cravo; em contrapartida, a transposição dos baixos que o mesmo autor realiza no *Allegro* (Figura VI-15) não é concretizada no BWV 964.



Figura VI-13 – *Allegro* BWV 964 e transcrição de Alves (2012): c. 27-28.

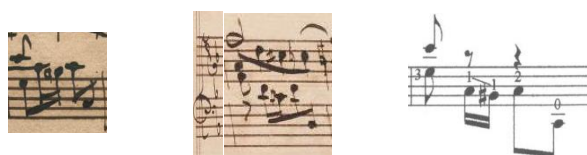


Figura VI-14 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 30.



Figura VI-15 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 14.

A transposição à oitava inferior combinada com o prolongamento da primeira nota de seqüências melódicas possibilita frequentemente conferir à nota transposta o carácter de baixo. As Figuras VI-16 a VI-18 ilustram este processo.



Figura VI-16 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 25-28.



Figura VI-17 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 183-184.



Figura VI-18 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 37.

Transpor baixos à oitava inferior permite ainda ampliar a textura das obras originais através da adição de uma nota ou voz intermédia; o processo é também utilizado nas transcrições da época. A Figura VI-19 representa uma passagem da transcrição de **Barrueco** (1998) do *Andante* BWV 1003 em que a transposição dos baixos permite a adição de notas intermédias, recurso que é utilizado no BWV 964. A Figura VI-20 ilustra um dos vários momentos em que **Despalj** (2005) utiliza este recurso com um tal propósito, na *Fuga* BWV 1003: transpõe os baixos (*dó* e *lá*) à oitava inferior, o que permite a introdução de um curto motivo noutra voz, tal como sucede na versão para cravo.² Na Figura VI-21 reproduz-se outro exemplo deste processo, na transcrição de **Costa** (2012) duma passagem da *Fuga* BWV 1005, em que a transposição dos baixos possibilita a formação de sequências de acordes de quatro notas.



Figura VI-19 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 13-14.

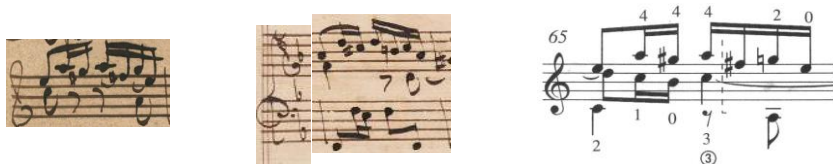


Figura VI-20 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 65.



Figura VI-21 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 48-50.

Transposição de baixos à oitava superior

Surgem ainda baixos transpostos à oitava superior, embora com menor frequência. O processo origina por vezes uma troca da disposição das vozes.

As Figuras VI-22 e VI-23 reproduzem o uso do processo por **Burley** (1997) no *Grave* (2º t.)³ e no *Andante* (3º t.), respectivamente; nenhuma destas transposições existe na versão para cravo.



Figura VI-22 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 1.

² O autor usa o mesmo processo em várias outras ocasiões neste andamento; são ainda exemplo os c. 30-31, em que a transposição da sequência do baixo permite introduzir uma voz entre este e o soprano (que é prolongado), e os c. 221-222, em que cria acordes.

³ O compasso do original para violino está ilustrado na Figura VI-8.



Figura VI-23 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 7.

Outros exemplos surgem nas Figuras VI-24 a VI-26. A Figura VI-24 mostra um momento em que **Despalj** (2005) transpõe na *Siciliana* o primeiro baixo do 3º tempo (*si* no original, nesta transcrição um *dó*), que passa a surgir num registo agudo. A Figura VI-25 reproduz um compasso da *Fuga* BWV 1005 na transcrição de **Alves** (2012) em que o baixo original desta passagem, alternado com acordes, é transposto à oitava superior, mantendo-se o *sol* grave original como mínima (c. 287); esta solução parece ser motivada pela procura de facilidade de execução, pois a nova pedal torna-se uma corda solta. A Figura VI-26 retrata uma passagem da *Fuga* BWV 1003 em que **Costa** (2012) transpõe à oitava inferior uma nota intermédia que transforma num baixo e transpõe à oitava superior o baixo original; a alteração não surge na versão para cravo, que mantém o registo original e adiciona um baixo com movimento melódico.



Figura VI-24 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 16.



Figura VI-25 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 286-287.

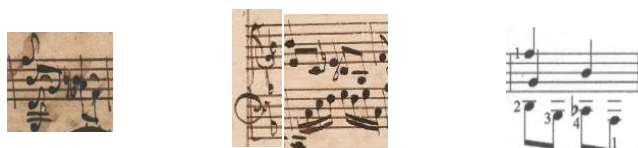


Figura VI-26 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 192.

Outras vozes para além de baixos são ocasionalmente transpostas à oitava superior. A Figura VI-27 mostra um momento em que **Despalj** (2005) transpõe à oitava superior o soprano de toda a primeira secção do *Andante* (realizando o registo real do violino na guitarra), voltando à notação original na segunda. Na Figura VI-28 ilustra-se uma passagem do *Allegro assai* que **Alves** (2012) transpõe à oitava superior, prolongando o baixo original; repete o processo na segunda secção do mesmo andamento (c. 69-70).



Figura VI-27 – *Andante* BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): c. 1-4.

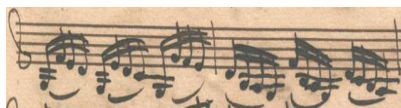


Figura VI-28 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 21-22.

A realização do soprano à oitava superior permite também a introdução de mais vozes.⁴ Na Figura VI-29 pode observar-se que **Despalj** (2005) transpõe o motivo do soprano uma oitava acima, e adiciona um baixo e uma nota intermédia (na versão para cravo o recurso não é usado).

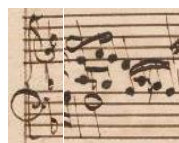


Figura VI-29 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Despalj (2005): c. 173.

Fica assim ilustrada a transposição de baixos, sobretudo à oitava inferior mas também por vezes à oitava superior, outro processo recorrente nas transcrições analisadas.

Transposição de notas ou de vozes intermédias

Transpõem-se também notas de acordes, realizando nomeadamente a segunda à oitava superior. Alterações semelhantes surgem nas transcrições para alaúde ou para cravo, mas outras não. Os exemplos abaixo exemplificam estas inversões, nas diversas transcrições.

A Figura VI-30 ilustra uma passagem da *Fuga* BWV 1003 em que **Barbosa-Lima** (1974) transpõe à oitava superior notas (2º t. do c. 71, 1º t. do c. 72), o que não se baseia na versão para cravo; esta realiza movimento melódico e apresenta mesmo uma menor densidade harmónica do que a transcrição para guitarra, nomeadamente no c. 71.

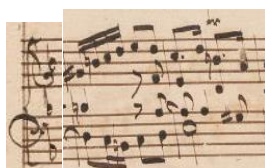


Figura VI-30 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 71-72.

⁴ O processo surge igualmente nos primeiros compassos da transcrição de Despalj (2005) ilustrados na Figura VI-27.

Na Figura VI-31 a transposição à oitava superior de notas de acordes deste compasso (2º t.) da *Fuga* BWV 1001 por **Yamashita** (1990) surge na versão para alaúde (a comparação com a *Fuga* BWV 539 é aqui irrelevante, dadas as grandes diferenças que apresenta com o original).



Figura VI-31 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo), *Fuga* BWV 1000 e transcrição de Yamashita (1990): c. 83.

A Figura VI-32 retrata uma transposição à oitava superior realizada por **Burley** (1997) na transcrição da *Fuga* BWV 1003 (1º t. do c. 107) que surge no BWV 964 (já no c. 108 o autor mantém a disposição original de vozes).

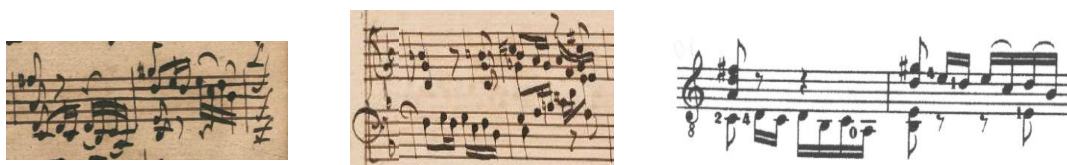


Figura VI-32 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 107-108.

Outro exemplo deste recurso surge na transcrição de **Barrueco** (1998) da *Fuga* BWV 1005 (c. 158-159), reproduzida nos dois exemplos da Figura VI-33. No primeiro o autor alterna acordes cuja segunda nota é transposta com acordes que mantêm a disposição original das notas; no segundo transpõe à oitava inferior a nota do soprano do acorde final deste andamento (a opção é comum a outros autores, como Alves, Costa, Despalj, Sasaki).



Figura VI-33 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 158-159 e 354, respectivamente.

A Figura VI-34 ilustra outra inversão das notas de um acorde da *Fuga* BWV 1001 (1º t. do c. 52) da transcrição de **Calderón** (1999), que surge também na *Fuga* BWV 1000.



Figura VI-34 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 52), *Fuga* BWV 1000 (c. 54) e transcrição de Calderón (1999, c. 52).

Reproduz-se na Figura VI-35 um excerto da transcrição de **Sasaki** (2000) do *Adagio* BWV 1005 em que o autor inverte as notas do primeiro acorde através da transposição da segunda nota à oitava superior. Este recurso torna a disposição das vozes do referido acorde idêntica à do acorde seguinte; idêntica opção é realizada por Costa (2012). O tratamento dado a esta passagem no *Adagio* BWV 968 é muito diferente, não sendo comparável.

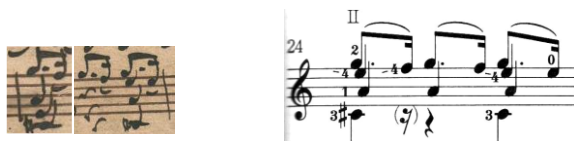


Figura VI-35 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 24.

A Figura VI-36 mostra uma das muitas passagens da transcrição de **Despalj** (2005) em que o autor recorre a este processo. Inverte as duas vozes superiores do *Adagio* BWV 1001, tornando a voz intermédia mais aguda, de modo a tornar clara a condução da linha melódica.

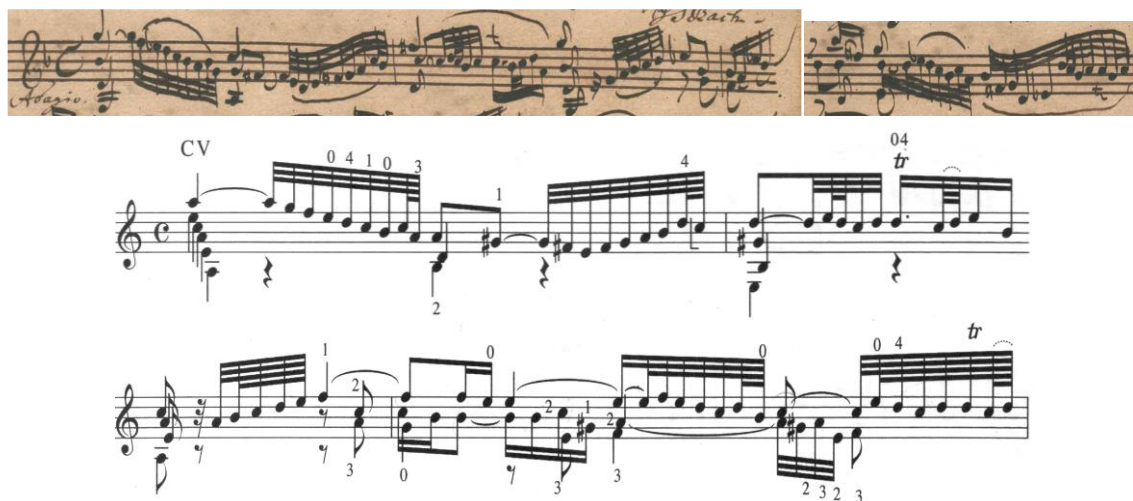


Figura VI-36 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj, respectivamente: c. 1-3.

Também **Sayage** (2007) usa este recurso, como se pode notar nos dois exemplos da *Fuga* BWV 1005 (Figura VI-37), em que inverte o baixo e a segunda nota do primeiro acorde de cada compasso. O facto de o baixo passar a ser uma corda solta (*mi*) facilita a realização dos acordes. A modificação feita no c. 159 é indicada pelo autor, mas a do c. 163 não o é.



Figura VI-37 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 159 e 163, respectivamente.

Outro exemplo surge na transcrição de **Alves** (2012) da *Siciliana*, que transpõe à oitava a segunda voz do último acorde (Figura VI-38).

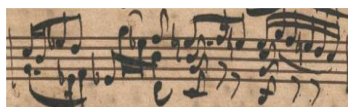


Figura VI-38 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 17. Este andamento é transposto para Dó Maior.

Finalmente, **Costa** (2012), que realiza esta e muitas outras modificações que se podem observar no exemplo transcrito da *Fuga* BWV 1005 (nomeadamente a adição e a supressão de notas), inverte também as notas do primeiro acorde dos dois compassos através da transposição à oitava superior da segunda nota (*mi*) – Figura VI-39.

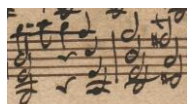


Figura VI-39 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 163-164.

Fica assim largamente ilustrada a prática da transposição de baixos e de outras notas, prática bastante comum nestas transcrições.

Alteração de notas ou de ritmos

Alguns autores a cujas transcrições se alude realizam também notas ou motivos melódicos e rítmicos diferentes do violino, por vezes também à semelhança das transcrições referidas. As versões de Despalj (2005) e de Costa (2012) mostram particularmente tais alterações. Observam-se agora as modificações realizadas quer às notas quer aos ritmos originais.

Alteração de notas

Seguem-se exemplos da realização de notas diferentes do autógrafo, um recurso mais raro. Algumas destas alterações parecem visar a facilitação ou a simplificação da execução no instrumento, outras pretenderão apenas oferecer alternativas ao original para violino. Outras ainda deverão ser consideradas pura e simplesmente como erros, fruto de lapsos de edição ou mesmo de uma má interpretação. Despalj (2005) e Costa (2012) são os autores que mais realizam esta alteração, mas ela surge ainda noutras transcrições, com um grau de incidência variável.

A Figura VI-40 ilustra um compasso da *Fuga* BWV 1003 em que **Barbosa-Lima** (1974) altera as notas do primeiro acorde: adiciona um novo baixo e suprime a nota intermédia original; a *Fuga* BWV 964 introduz uma voz depois do tempo, adiando a entrada da nota intermédia original, mas não altera o baixo.

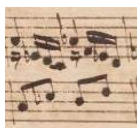


Figura VI-40 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 224.

No compasso reproduzido da *Fuga* BWV 1001 na Figura VI-41, **Barrueco** (1998) opta por modificar o primeiro arpejo, tornando-o igual ao segundo arpejo original, tal como Costa (2012). A alteração não surge nas transcrições para alaúde nem para órgão; pretenderá facilitar a execução, permitindo realizar uma barra em todo o compasso, com o baixo (*ré*) como corda solta.



Figura VI-41 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 71), *Fuga* BWV 1000 (c. 73), *Fuga* BWV 539 (c. 73) e transcrição de Barrueco (1998, c. 71).

Na transcrição da *Fuga* BWV 1003, **Sasaki** (2000) altera as notas originais no início dos c. 47 e 49 (Figura VI-42), transcrevendo as da versão para cravo; o processo é usado por Costa (2012) no c. 49, mas não no c. 47.

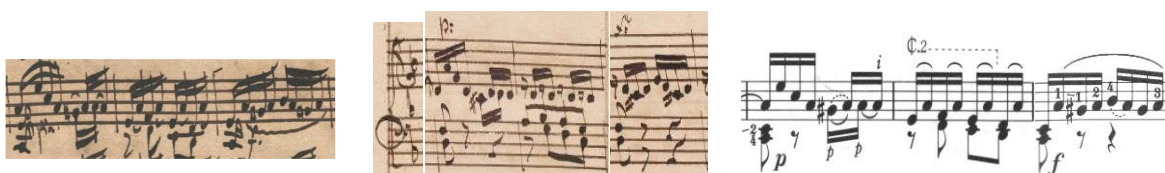


Figura VI-42 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 47-49.

Reproduz-se na Figura VI-43 um compasso do *Adagio* BWV 1005 da transcrição de **Gianninoto** (2006) em que o autor altera a segunda nota dos acordes, uma das poucas alterações que faz ao original para violino e que não parece surgir do *Adagio* BWV 968. Como se pode observar, a transcrição para cravo confere um tratamento muito diferente a esta passagem.



Figura VI-43 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), *Adagio* BWV 968 e transcrição de Gianninoto (2006): c. 5.

Na transcrição de **Sayage** (2007) do *Allegro*, representada na Figura VI-44, existe um baixo diferente no c. 18 (4º t.) semelhante ao da transcrição para cravo embora de uma forma ritmicamente desfasada (pode-se observar ainda que o primeiro baixo adicionado no 3º tempo é igual ao da versão para cravo, mas o segundo já não).



Figura VI-44 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Sayage (2007): c. 18.

The figure displays three musical staves. The leftmost staff is a handwritten manuscript on aged paper. The middle staff is a printed musical score. The rightmost staff is a modern notation featuring fingerings (numbers 1-4) and a slur, indicating a specific interpretation or performance technique.



The image shows two examples of musical notation. On the left, a snippet of handwritten musical notation on aged, yellowed paper, featuring a treble clef and several measures of music with eighth and sixteenth notes. On the right, a modern musical score on a staff, showing a sequence of notes with a '2' above a measure, indicating a second ending or a specific fingering.

À semelhança de Despalj (2005), também **Costa** (2012) introduz muitas modificações às notas originais, como se ilustra nas Figuras VI-49 a VI-52. Várias delas surgem na transcrição para cravo, caso dos exemplos das Figuras VI-49, VI-50 e VI-51 (para além de diversas alterações aqui não ilustradas); outras não, caso da passagem reproduzida na Figura VI-52 (3º t. do c. 13 do *Allegro*).⁶

⁶ Outros exemplos relevantes surgem no c. 57 da *Fuga* BWV 1003, em que Costa realiza uma nota diferente acima do baixo (1^o t.), como a versão para cravo, ou nos c. 18 ou 43 do *Allegro*, BMW que introduz alterações que o BWV 964 não introduz.



Figura VI-49 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 17 (4º t.) e c. 21 (3º-4º t.), respectivamente na linha superior e inferior.

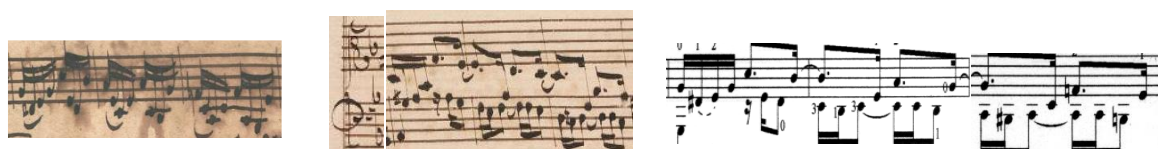


Figura VI-50 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 179-181.

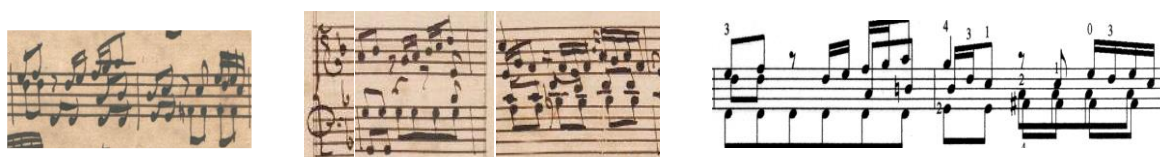


Figura VI-51 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 21-22.



Figura VI-52 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 13.

Outro exemplo da transcrição de Costa surge na Figura VI-53, em que o autor muda a linha do soprano nos c. 169-170 da *Fuga* BWV 1005, mantendo a do baixo inalterada.⁷



Figura VI-53 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 168-170.

A Figura VI-54 retrata uma passagem da *Fuga* BWV 1001 em que se pode observar uma alteração à melodia do soprano comum às transcrições de **Despalj** (2005) e **Costa** (2012), e à transcrição da época para órgão.

⁷ Realiza ainda por exemplo um acorde com uma das notas diferentes no *Adagio* BWV 1005 (primeiro acorde do c. 23), que não surge na transcrição para cravo. No mesmo andamento, executa uma alteração semelhante ainda no c. 26.



Figura VI-54 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 66-67), *Fuga* BWV 539 (c. 67-68), transcrição de Despalj (2005, c. 66-67) e transcrição de Costa (2012, c. 66-67), respectivamente de cima para baixo.

Existem ainda nestas transcrições outras notas diferentes das originais, certamente por lapso; surgem por vezes notas que se depreende serem um erro, e outras vezes uma notação errada ou omissa de sinais como o sustenido e o bemol. Todos os casos em que isso sucede foram comparados com as mesmas passagens respectivas nas transcrições da época, e constatou-se que estas reproduzem as notas originais.⁸ Muitas gravações deixam transparecer também em diversos momentos notas diferentes das do autógrafo.⁹

Alteração de ritmos

Realizam-se ainda alterações ao ritmo, que se distinguem contudo daquelas a que se aludiu no capítulo anterior, pois são ocasionais e respeitam uma dada figura rítmica. Estas modificações são por vezes semelhantes a alternativas surgidas nas transcrições da época. Nota-se ocasionalmente um ritmo diferente, introduzindo uma figura rítmica depois do tempo ou, pelo contrário, no tempo, ou escrevendo uma voz de forma sincopada.

As Figuras VI-55 e VI-56 traduzem alterações rítmicas evidenciadas na transcrição de **Burley** (1997). Nos dois exemplos da Figura VI-55 tais modificações surgem na transcrição para cravo, mas no da Figura VI-56 não; a realização de Burley neste exemplo do *Allegro* é comum designadamente às de Sayage (2007) e Costa (2012).

⁸ Por exemplo, na *Fuga* BWV 1001 (3º t. do c. 77.), na *Siciliana* (c. 7) e no *Adagio* BWV 1005 (c. 15 e 20) da transcrição de Mosóczi (1978); no c. 11 do *Adagio* BWV 1001, na transcrição de Calderón (1990), entre bastantes outros exemplos; na *Fuga* BWV 1003 (c. 71) da transcrição de Despalj (2005); na *Fuga* BWV 1003 (c. 143, 145 e 250) da transcrição de Sayage (2007; ou na *Fuga* BWV 1003 (c. 271) da transcrição de Costa (2012).

⁹ A gravação de Calderón (1999) deixa perceber a execução de notas diferentes do original que o autor transcreve no entanto sem alterações – por exemplo nos c. 25 (1º t.) ou 51 (3º-4º t.) da *Fuga* BWV 1001 (que escreve num 4/4). O intérprete evidencia também realizações diferentes na gravação relativamente a opções espelhadas na partitura (por exemplo, não executa o acorde escrito no 4º t. do c. 6 da *Siciliana* mas unicamente o baixo, e realiza o último acorde do *Presto* no modo Maior e não menor).



Figura VI-55 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo), *Adagio* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 1 (4º t.) e 2 (4º t.), respectivamente.

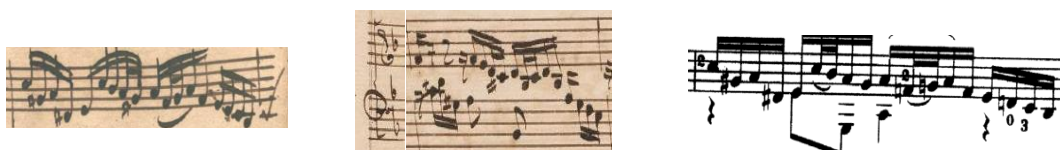


Figura VI-56 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo), *Allegro* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 53.

Nas Figuras VI-57 a VI-59 ilustram-se alterações rítmicas realizadas respectivamente nas transcrições de **Calderón** (1999), **Sasaki** (2000) e **Alves** (2012). Calderón introduz uma ligeira modificação à escrita do ritmo do motivo ornamental final do compasso reproduzido do *Adagio* BWV 1001 (Figura VI-57). Na transcrição de Sasaki (Figura VI-58) pode constatar-se que as notas com ligadura do *Andante* (1º t.) surgem com um ritmo diferente quer do original, quer da transcrição para cravo. A realização do ritmo por Alves (Figura VI-59) num compasso do *Largo* adia a entrada das duas notas intermédias do acorde (*sol* e *si*), que surgem depois do tempo, num arpejo (2º t.).



Figura VI-57 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 10 (1º t.).

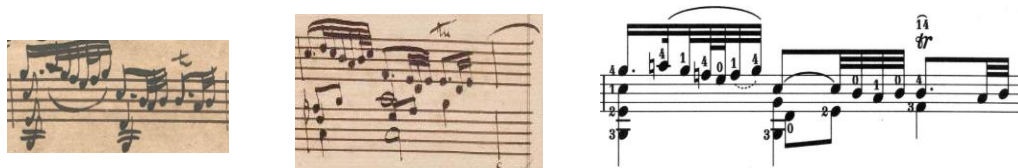


Figura VI-58 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo), *Andante* BWV 964 e transcrição de Sasaki (2000): c. 25.

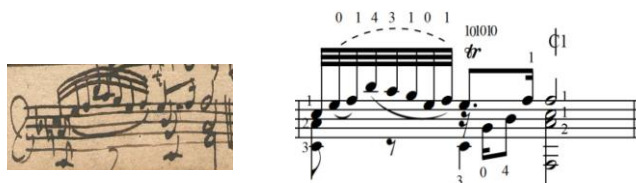


Figura VI-59 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 21.

Várias são também as alterações rítmicas realizadas por **Despalj** (2005).¹⁰ A Figura VI-60 ilustra uma modificação que surge na versão da *Fuga* BWV 1001 para órgão, na voz intermédia, tal como as alterações

¹⁰ O autor realiza ainda uma escrita diferente dos ritmos originais ao introduzir nalguns momentos ligaduras de prolongação em passagens do soprano em que as notas são repetidas no violino. Este processo é também recorrente nas transcrições para cravo, coincidindo alguns dos momentos em que Despalj o usa com momentos em que surge nessas versões; são exemplo passagens da *Fuga* BWV 1003 (2º t. do c. 68) ou do *Adagio* BWV 1005 (c. 27-28).

melódicas que Despalj realiza também.¹¹ As Figuras VI-61 e VI-62 mostram respectivamente uma passagem em que o autor adia a entrada de uma nota (a segunda do primeiro acorde)¹² e outra em que usa o processo contrário, antecipando o baixo do 2º t. (*si*).



Figura VI-60 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 21-22), *Fuga* BWV 539 (c. 22-23) e transcrição de Despalj (2005, c. 21-22), respectivamente de cima para baixo.



Figura VI-61 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 51.



Figura VI-62 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 17.¹³

Também **Costa** (2012) recorre a este processo com frequência. Ilustram-se nas Figuras VI-63 a VI-65 passagens em que o faz. A Figura VI-63 mostra a antecipação da nota de uma voz intermédia no c. 12 (1º t.) da *Siciliana*; a Figura VI-64 reproduz um excerto da *Fuga* BWV 1003 em que Costa realiza a última nota de cada compasso (um baixo) uma semicolcheia antes, ao contrário do original para violino e também da transcrição para cravo (adiciona notas do BWV 964 nesta passagem); e a Figura VI-65 retrata um momento do *Largo* em que o autor adia a entrada da nota intermédia, *dó* (no 4º t.), tocando-a em simultâneo com outra nota no soprano (*sol*, em vez de *lá*).

¹¹ Já outras alterações rítmicas não surgem nas transcrições da época – é exemplo a modificação que Despalj introduz no c. 47 do *Allegro*, ao começar o motivo melódico do 1º e do 3º t. em simultâneo com o baixo, no tempo, ao contrário do original e da transcrição.

¹² Usa o mesmo processo noutros momentos, nomeadamente desta mesma fuga (c. 56-58, 227, 240)

¹³ Este exemplo ilustra também a supressão da segunda nota do primeiro acorde.



Figura VI-63 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 12.



Figura VI-64 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 218-219.



Figura VI-65 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 12.

Há ainda várias realizações nestas transcrições que alteram a escrita original remetendo para a execução no instrumento. Por exemplo, é prática nas interpretações da *Fuga* BWV 1001 e 1000, tanto em violino como em guitarra, realizar uma variação na sequência entre os c. 38-41 (c. 40-43 da *Fuga* BWV 1000), alternando o baixo com as outras notas ou realizando um arpejo (esta técnica seria comum no Barroco, como se faz notar na terceira parte). Vários autores optam assim por realizar uma “variação tessitural” (Rodrigues, 2011, p. 73) na notação dessa passagem, escrevendo-a tal como sugerem que se execute no instrumento.¹⁴ As Figuras VI-66 a VI-69 ilustram diversas realizações, retratando a de Yamashita (1990) o processo mais comum. Já a de Despalj (2005) opta por uma realização diferente, transpondo o baixo à oitava superior, o que permite manter simultaneamente o baixo no registo original a soar (Figura VI-68); Costa (2012) opta pelo mesmo processo, embora o baixo original grave não fique a soar, na sua proposta, não sendo aqui uma corda solta (Figura VI-69).



Figura VI-66 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky (1984): c. 37-38.

¹⁴ Despalj usa um processo semelhante noutros momentos, em que alterna, em arpejo, as vozes escritas verticalmente por Bach (ilustra esta prática o exemplo dado na Figura VI-60).

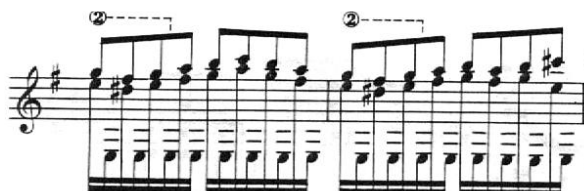


Figura VI-67 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 38-39.



Figura VI-68 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Despalj (2005): c. 39.



Figura V-69 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 38.

Ficou aqui ilustrada a alteração de notas ou de ritmos originais, tal como a notação diferente de passagens em que se indica uma sugestão de realização no instrumento.

Supressão de notas

Outra das modificações feitas ao texto original para violino é a supressão de notas que, apesar de serem realizáveis na guitarra, implicam uma dificuldade acrescida. Este procedimento surge principalmente em passagens de uma grande densidade harmónica, como as sucessões de acordes (de modo particular nas fugas). Como se pode constatar dos exemplos abaixo, todos os autores suprimem notas, embora aqueles que não adicionam notas usem o recurso de forma mais pontual do que os restantes; suprimem baixos e sobretudo notas dos acordes. Esta prática é mantida pelos autores e intérpretes que introduzem simultaneamente notas ao original. Única excepção é Yamashita (1990), que se limita a indicar em dois acordes originais de quatro notas (um em cada uma das fugas, BWV 1001 e BWV 1005) a realização facultativa de uma das notas intermédias, através de um parêntesis recto; a transcrição do autor nomeadamente destes andamentos densos ainda adiciona mais notas aos acordes originais, ou mesmo a notas isoladas, não suprimindo nenhuma das originais para violino.

As figuras que se seguem ilustram este processo nas várias transcrições, entre as muitas supressões de notas que se observaram na análise destas transcrições.

A Figura VI-70 reproduz um compasso das transcrições de **Barbosa-Lima** (1974) e de **Barrueco** (1998) da *Fuga* BWV 1003 em que ambos suprimem a terceira nota do primeiro acorde; a transcrição para cravo não realiza esta alteração, mantendo as notas originais.



Figura VI-70 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964, transcrição de Barbosa-Lima (1974) e transcrição de Barrueco (1998), respectivamente: c. 13.

Na Figura VI-71 pode observar-se a supressão de duas notas intermédias do c. 21 do *Adagio* BWV 1001 (no final do 2º t.) na transcrição de **Sadanowsky** (1984), que mantém nesta passagem unicamente as notas do soprano e do baixo.



Figura VI-71 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 21 (1º-3º t.).

Ilustra-se na Figura VI-72 um compasso da *Fuga* BWV 1003 na transcrição de **Burley** (1997), em que o autor suprime uma nota intermédia no último acorde; pode-se notar que a versão para cravo reproduz o acorde do violino.¹⁵



Figura VI-72 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Burley (1997): c. 230.

As Figuras VI-73 e VI-74 reproduzem três momentos da transcrição de **Barrueco** (1997) nos quais o autor suprime notas. Na Figura VI-73 pode observar-se que elimina a nota intermédia do primeiro acorde (tal como Sasaki, 2000) num compasso da *Fuga* BWV 1003; a transcrição para cravo mantém três notas, embora aquela nota seja diferente da original. Na Figura VI-74 constata-se que suprime um baixo em ambos os exemplos ilustrados (no 1º t. do c. 41 e no 3º t. do c. 157).



Figura VI-73 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Barrueco (1998): c. 286.

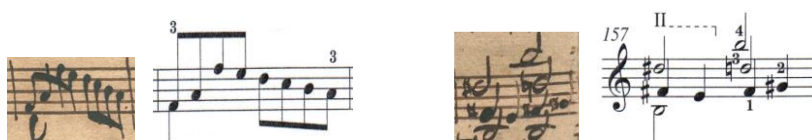


Figura VI-74 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 41 e c. 157, respectivamente.

Reproduz-se na Figura VI-75 uma passagem da transcrição de **Calderón** (1999) da *Fuga* BWV 1001 em que se omitem os baixos do 3º tempo. Esta passagem tem um tratamento diferente nas fugas BWV 1000 e BWV 539, mas em nenhuma delas os baixos são suprimidos.

¹⁵ Burley usa o processo no mesmo andamento nomeadamente no c. 91, em que suprime a segunda nota do último acorde, de difícil realização (na transcrição para cravo o tratamento dado à passagem é bastante diferente, pelo que não parece ser comparável).

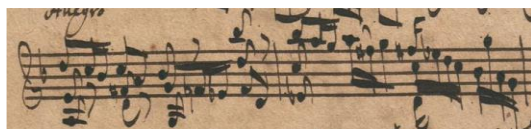


Figura VI-75 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c. 5-6.

As Figuras VI-76 e VI-77 ilustram duas situações em que **Sasaki** (2000) suprime notas, no *Andante* e na *Fuga* BWV 1005. Na Figura VI-76 observa-se que omite nomeadamente a primeira nota intermédia no c. 7, que a transcrição para cravo reproduz, e na Figura VI-77 que elimina uma nota intermédia do segundo acorde (3º t.).

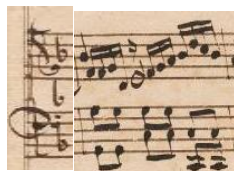


Figura VI-76 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 7.



Figura VI-77 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sasaki (2000): c. 45.

Nas Figuras VI-78 e VI-79 exemplifica-se o uso do mesmo processo por **Despalj** (2005). Para além de usar o recurso nas fugas e noutros andamentos, o autor suprime notas dos acordes na passagem ilustrada da *Siciliana*, realizando ainda outras alterações melódicas e rítmicas (Figura VI-78) e omitindo a segunda nota do c. 11 (1º e 3º t.) do *Largo* (Figura VI-79).

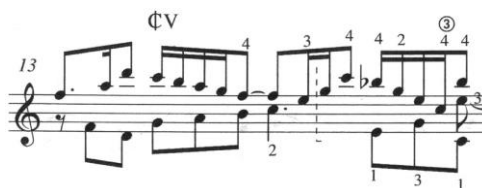


Figura VI-78 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 13.



Figura VI-79 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Despalj (2005): c. 11.

A Figura VI-80 mostra uma passagem da transcrição de **Sayage** (2007) da *Fuga* BWV 1005 em que o autor suprime uma nota em todos os acordes originais de quatro notas. Da mesma fuga ilustra-se na Figura VI-81 um excerto da transcrição de **Alves** (2012), em que se omite o baixo num acorde do c. 217 (1º t.) e noutro do c. 219 (4º t.).



Figura VI-80 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 239-240.



Figura VI-81 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 217-219.

As Fugas VI-82 e VI-83 reproduzem dois momentos da transcrição de **Costa** (2012) em que o autor recorre ao mesmo processo. Suprime uma nota do primeiro acorde do c. 18 da *Siciliana* (Figura VI-82), e uma e mesmo duas notas dos acordes do c. 278 da *Fuga* BWV 1003 (Figura V-83). Estas alterações não surgem na versão para cravo, que expande o original. Ao mesmo tempo que omite notas originais, adiciona no mesmo compasso uma nota intermédia no último acorde.



Figura VI-82 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 18.



Figura VI-83 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Costa (2012): c. 278.

Como se fez notar, este processo é usado por todos os autores das transcrições analisadas, à exceção de Yamashita. Mesmo os que praticamente não realizam alterações ao original, como Mosóczy (1978), Gianninoto (2006) e Korhonen (2011), o utilizam, como se pode observar nas Figuras VI-84 a VI-86, embora menos recorrentemente ou nalguns casos mesmo raramente.

Mosóczy (1978) omite uma nota no acorde do 2º tempo (*dó*) do *Adagio* BWV 1005, certamente com o intuito de simplificar a execução (Figura BWV VI-84). Como se pode observar, a realização do BWV 964 não é comparável nesta passagem.

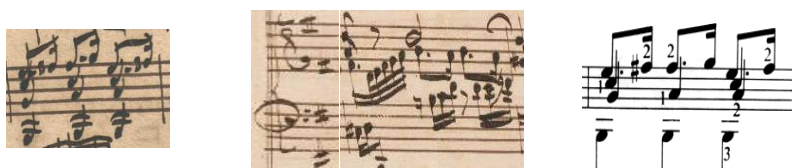


Figura VI-84 – *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), BWV 968 e transcrição de Mosóczy (1978): c. 33.

Apesar de não realizar grandes alterações ao original para violino (ilustrou-se na Figura VI-43 a modificação das notas de um acorde), **Gianninoto** (2006) considera que se justifica a supressão de notas na interpretação da obra. Sugere isso mesmo na introdução à sua transcrição, ao salientar que alguns acordes são de muito difícil ou “impossível” realização na guitarra. Aconselha ainda na execução desses acordes, como alternativa, a sua “divisão”, uma prática tradicional de muitos violinistas modernos, que tem sido, como se referiu no primeiro capítulo deste trabalho, rejeitada por violinistas que procuram realizar uma interpretação *historicamente informada*:

É importante notar que, embora raramente, alguns acordes – em particular nas Fugas – são difíceis e às vezes impossíveis de realizar na guitarra. Neste caso aconselham-se duas soluções: ou ‘quebrar’ os acordes como se faz no violino, ou transpor e /ou omitir algumas notas onde a estrutura harmônica o permitir.¹⁶ (p. 4)

A Figura VI-85 ilustra dois compassos em que o autor utiliza esse recurso, ambos na sua transcrição da *Fuga* BWV 1005: suprime a terceira nota respectivamente do primeiro acorde do c. 144 (erradamente indicado como 145) e do segundo acorde do c. 236.

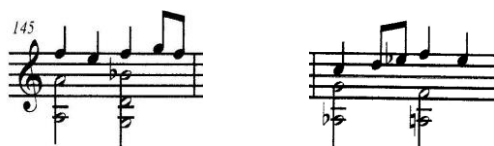


Figura VI-85 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Gianninoto (2006): c. 144 e c. 236, respectivamente.

Por sua vez, **Korhonen** (2011) suprime uma nota em dois acordes (Figura VI-86): um na *Fuga* BWV 1003 (2º t.) e outro na *Fuga* BWV 1005 (1º t.); no primeiro exemplo, a versão para cravo não é comparável nem ao original nem a esta transcrição.



Figura VI-86 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), *Fuga* BWV 964 e transcrição de Korhonen (2011): c. 198. *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Korhonen (2011): c. 239.

Alguns autores indicam entre parêntesis notas de difícil realização, o que apontará uma realização opcional ou pretenderá só dar a conhecer que as notas existem no original. As opções de dedilhação indicadas excluem-nas, no entanto. São exemplo Yamashita (1990), num caso respectivamente nas fugas BWV 1001 e BWV 1005, como já se fez notar neste capítulo; Sasaki (2000), nomeadamente nos c. 145 e 155 da *Fuga* BWV 1005; ou Costa (2012), por exemplo no c. 86 da *Fuga* BWV 1001 – aqui, esta nota não existe também no manuscrito em tablatura, tendo sido assinalada por Koonce (1989) num parêntesis recto que indica também uma realização opcional.

¹⁶ “It is important to note that, although seldom, some chords – in particular in the Fugues – are difficult and sometimes impossible to execute on the guitar. In this case two solutions are advised: either ‘break’ the chords as it is done on the violin, or transpose and/or omit some notes where the harmonic structure allows it.”

Síntese

Este capítulo pretendeu ilustrar outro dos parâmetros da análise empreendida, o das alterações à notação original de notas e ritmos, que, como ficou espelhado, tem sido outra prática recorrente das transcrições para guitarra das sonatas. O uso dos recursos descritos surge sobretudo em transcrições que adicionam muitas notas ao texto de Bach para violino, particularmente nas de Despalj (2005) e Costa (2012), e é quase inexistente naquelas que não o fazem, como as de Mosóczy (1978), Gianninoto (2006) ou Korhonen (2011).

Capítulo VII

As opções de dedilhação nas transcrições para Guitarra

das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005

A análise das transcrições que têm sido consideradas permite constatar escolhas que dizem respeito à articulação. Atenta-se agora, através da observação de opções de dedilhação, nas formas de encadear as notas e os motivos melódico-rítmicos originais, em particular aqueles que apresentam uma ligadura (este será um tema central à terceira parte, em que se discutirão opções que procuraram remeter para alguns aspectos da articulação barroca). O presente capítulo considera assim a presença, ou ausência, de indicações de dedilhação, o uso de ligados,¹ as opções de dedilhação de mão esquerda em motivos semelhantes e a realização das notas com e das passagens sem ligadura.²

Apesar de se ter procurado estabelecer uma relação entre as diferentes opções de dedilhação e o seu resultado musical, tem de salvaguardar-se que uma dedilhação em si mesma apenas pode fazer adivinhar uma interpretação. Na realidade, só a realização no instrumento pode confirmar aspectos interpretativos que aqui se observam, e por isso a consideração de gravações foi fulcral para a compreensão de questões respeitantes à articulação, a elas se aludindo no Capítulo IX. Isto porque uma mesma dedilhação pode produzir efeitos diversos, dependendo da intenção musical que se lhe confere; o intérprete pode assim, no limite, obter o resultado que pretende através de qualquer dedilhação. Apesar disso, cada opção traduz uma escolha e potencia por isso um determinado efeito interpretativo, muito particularmente na guitarra, como aqui se evidencia: uma realização de uma passagem melódica que recorra a ligados ou a cordas contíguas (podendo incluir aqui o uso de *campanela* ou de processos próximos da *campanela*)³ propiciará um resultado musical diverso de uma que não recorra a esses processos e que realize antes notas numa mesma corda sem ligados; a execução de uma nota numa ou noutra corda produzirá uma sonoridade distinta; ainda, o uso de um dedo da mão direita e não de outro poderá interferir no peso que se atribui a uma nota.

¹ O termo *ligado*, ou, no plural, *ligados*, usa-se neste trabalho sempre como referência ao processo técnico na guitarra descrito na pág. 27; não pretende traduzir o termo italiano *legato*, que se emprega frequentemente no original, nem remeter para a *ligadura*, um sinal de articulação usado por Bach no autógrafa das sonatas aqui amplamente discutido (note-se que em inglês o termo “*slur*” se refere tanto ao ligado técnico como à ligadura). Sempre que se mencionam neste trabalho “ligados” sem indicação do número de notas assume-se que são de duas notas (a primeira é tocada pela mão direita e a segunda pela mão esquerda). Os restantes, de mais notas (com várias notas tocadas pela mão esquerda), menos comuns, são especificados.

² Na notação para guitarra, os dedos da mão esquerda são indicados através de números (1 corresponde ao indicador, 2 ao médio, 3 ao anelar, 4 ao dedo mínimo); os dedos da mão direita por letras (*p* para o polegar, *i* para o indicador, *m* para o médio, *a* para o anelar); as cordas são indicadas de 1 a 6 e rodeadas por um círculo. Um 0 (zero) remete para o uso de uma corda solta.

³ A *campanela*, particularmente usada no alaúde e na guitarra barroca, é um procedimento em que se tocam várias notas em cordas diferentes, pisadas ou soltas, deixando-as soar num efeito harpístico, o que possibilita que soem *legato*. O artigo de J. Tyler (2013) do *Grove Music Online* especifica: “O termo foi usado por Gaspar Sanz (*Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, f.38) para descrever o efeito musical conseguido num instrumento de cordas dedilhadas quando se toca o maior número possível de notas numa passagem em escala de modo a que elas soem sobre as que se lhe sucedem. Como o nome implica, estes sons elididos pretendem sugerir o toque de pequenos sinos. O efeito é muito idiomático e encontra-se sobretudo na música barroca para guitarra de cinco ordens.” (“A term used by Gaspar Sanz (*Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, f.38) to describe the musical effect achieved on a plucked string instrument when as many notes in a scale passage as possible are played on open strings so that they ring over the succeeding ones. As the word implies, these elided tones are meant to suggest the ringing of little bells. The effect is most idiomatic too and found mainly in Baroque, five-course guitar music.”) Esta citação pode ser consultada em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46004?q=campanelas&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.

Indicações de dedilhação

Este primeiro ponto observa a presença ou ausência de notação de dedilhação nas transcrições das sonatas; considera a notação dos dedos da mão direita e, de seguida, a dos da mão esquerda.

Indicações de mão direita

As edições consideradas facultam indicações de mão esquerda, mas poucas de mão direita. Estas surgem no entanto em vários momentos das transcrições de Mosóczi (1978), Sasaki (2000) e sobretudo de Sadanowsky (1984) e de Alves (2012), e numa ou noutra passagem pontual de Korhonen (2011) ou de Costa (2012).

Alves (2012) critica essa falta de indicações e debruça-se sobre a necessidade de ter este aspecto em apreciação. Relaciona a escolha e a combinação dos dedos de mão direita com as arcadas do violino barroco e com a importância dada na época à divisão dos tempos em fortes e fracos. Recorda o papel do arco, ou das arcadas, na expressão de *afectos*,⁴ citando Quantz (1752) e Leopold Mozart (1770), e sublinha que a mesma preocupação deveria existir na guitarra na escolha da dedilhação de mão direita, no sentido de procurar uma interpretação que possa aproximar-se daquela que seria realizada no violino barroco:

Não é invulgar encontrar exercícios, nos métodos para guitarra moderna, que têm como objectivo desenvolver a capacidade de tocar as notas com a mesma qualidade de som e o mesmo nível de acento. No sentido de aproximar o mundo da guitarra moderna do mundo do violino barroco, esta tendência deve ser radicalmente posta de parte e a hierarquia dos acentos das notas tem de se tornar uma prioridade.⁵ (p. 14)

Discute e apresenta no seu trabalho várias propostas, sistematizando práticas da época. Uma, com base nas regras de arcadas de Georg Muffat (1653-1704), que representaria a tendência de execução violinística francesa, propõe, nomeadamente em peças com carácter de dança, o uso do dedo médio (*m*) para as notas fortes (que seriam tocadas *down-bow*, a partir do talão) e o indicador (*i*) ou o anelar (*a*) para as notas fracas (que seriam tocadas *up-bow*, a partir da ponta do arco). Esta técnica pressupõe inclusivamente a repetição de dedos e permitirá diferenciar notas *boas* e *más*. Alves (2012) reforça a ideia aludindo também à prática da época em instrumentos de corda dedilhada como o alaúde e a guitarra barroca, que aplicariam esta técnica. Outra proposta segue as regras defendidas por Francesco Geminiani (1687-1762), que representariam uma tendência diferente, italiana, que prevêem que todas as notas possam ser tocadas com arcadas alternadas para baixo ou para cima independentemente da sua posição métrica, e que deve mesmo evitar-se uma acentuação constante no tempo forte. Com base nestas noções, Alves (2012) prevê uma maior variedade de possibilidades, e explora dedilhações diferentes, que facilitam a passagem de uma corda para outra e que mantêm a mesma combinação de dedos, por exemplo *a-m-i*.

Apresenta na transcrição de vários andamentos sobretudo dedilhação de mão esquerda, embora a omita também nalguns momentos (por exemplo, na *Fuga* BWV 1005 há longas secções sem qualquer indicação,

⁴ Ao longo deste trabalho, o termo *Affekt* será usado na tradução portuguesa.

⁵ "It is not uncommon to find, in modern guitar methods, exercises that aim to make the student develop the ability to play the notes with the same tone quality and the same level of accent. In order to bring the world of the modern guitar closer to that of the baroque violin, this tendency must be radically abandoned and the hierarchy of the stresses of the notes must become a priority."

como em passagens de outros andamentos, alguns dos quais são ilustrados à frente). Apesar do pormenor da sua discussão e dos exemplos que apresenta, omite frequentemente indicações de mão direita na sua proposta de transcrição. Estas são reservadas a passagens esquemáticas e rápidas de andamentos como o *Allegro* BWV 1003 (Figura VII-1), que se deduz deverem aplicar-se a outras situações semelhantes das obras.



Figura VII-1 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Alves (2012): c. 13-14.

Apesar de a análise das transcrições das sonatas evidenciar a tendência notada por Alves, várias edições fornecem alguns momentos indicações de mão direita.

Mosóczy (1978) nota indicações, embora muito poucas, que parecem deixar adivinhar alguma intencionalidade nomeadamente ao nível da realização rítmica. Em motivos do *Presto*, o emprego do polegar na nota forte pode manifestar o cuidado em enfatizar a nota emitida por este dedo (Figura VII-2),⁶ embora seja possível que se limite a pretender facilitar a execução (o autor não faz qualquer alusão a esta questão). Na passagem do *Allegro* reproduzida na Figura VII-3, a repetição do polegar pode ainda enfatizar o carácter rítmico de cada par de notas.



Figura VII-2 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Mosóczy: c. 47-52.

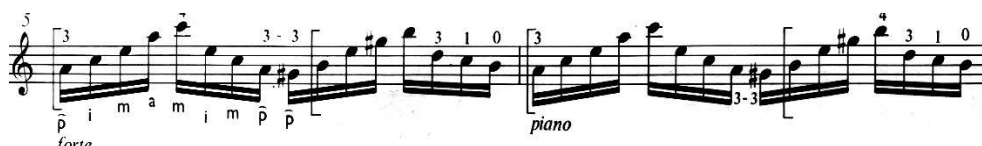


Figura VII-3 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Mosóczy: c. 5-6.

Sadanowsky (1984) apresenta bastantes indicações de mão direita. Algumas indicam os únicos dedos possíveis, sendo por isso muito óbvias, como é o caso de passagens com uma escrita por acordes ou notas simultâneas. Outras, nomeadamente de motivos por arpejo, indicam também padrões que se repetem (Figuras VII-4 e VII-5).



Figura VII-4 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 49-51.

⁶ O sinal no primeiro polegar de cada compasso que surge no excerto ilustrado reforça possivelmente tal intenção.

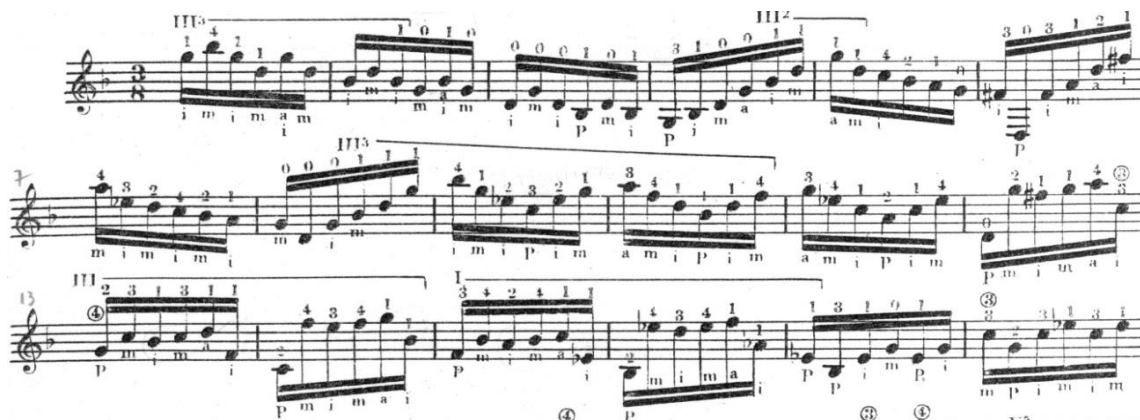


Figura VII-5 – Presto BWV 1001, transcrição de Sadanowsky: c. 1-18.

Sasaki (2000) fornece também dedilhações de mão direita (e muitas de mão esquerda), embora só no último andamento de cada sonata, o mais rápido. Também ele repete padrões e parece ponderar a relação entre a escolha dos dedos e a métrica. Refere aliás este aspecto no seu texto introdutório, aludindo à prática alaudística barroca. O exemplo da Figura VII-6 traduz o uso de padrões como *a-m-i* ou *p-m-i* e o da Figura VII-7 indica o uso do dedo médio onde começa um motivo com ligadura de três notas.



Figura VII-6 – Presto BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 1-5.



Figura VII-7 – Presto BWV 1001, transcrição de Sasaki: c. 11-15.

Korhonen (2011), embora indique muito pouca dedilhação, sobretudo de mão direita, sugere também o uso de dedilhações alaudísticas no texto anexo à sua transcrição.

Incluí dedilhações de mão direita muito raramente, porquanto há tantas possibilidades. ... encorajá-los-ia a ter em atenção os princípios dos acentos retórico e gramatical: usar a dedilhação *p-i* ou *p-m* típica dos intérpretes de alaúde poderá ser natural e idiomático em passagens em escalas.⁷ (Korhonen, 2011, p. 79)

Costa (2012), que evidencia uma grande preocupação com as escolhas ao nível da mão esquerda, também fornece poucas indicações no que respeita à direita. A Figura VII-8 ilustra um momento isolado em

⁷ "I have entered right-hand fingerings only sparingly, because there are so many possibilities. ... I would encourage you to take into account the principles of rhetorical and grammatical stresses: using *p-i* or *p-m* fingering typical for lute players might be both natural and idiomatic for scale passages."

que indica o polegar em motivos por terceiras, na primeira nota, já no final de um andamento em que o mesmo motivo fora recorrente e não tivera até aí qualquer indicação de dedilhação.



Figura VII-8 – Presto BWV 1001, transcrição de Costa: c. 129-130.

A opção por uma determinada dedilhação de mão direita é tendencialmente deixada à escolha do intérprete e as transcrições que fornecem indicações fazem-no sobretudo em passagens específicas, rápidas, nomeadamente por arpejo. Esta prática parece sugerir uma forte relação entre a indicação desta dedilhação e a procura de agilidade e velocidade, já que a eficácia da realização dos arpejos depende em boa medida da escolha de padrões de mão direita.

Indicações de mão esquerda

Em contrapartida, os sinais de mão esquerda estão presentes nestas transcrições em muito maior número, tal como é de resto prática geral na notação da literatura para guitarra. Apesar disso, a generalidade das edições tem passagens omissas. Em muitos casos, as indicações de dedilhação teriam sido importantes para inferir nomeadamente opções de articulação. Há transcrições que indicam mesmo muito pouca dedilhação (Gianninoto, 2006; Korhonen, 2011).

A música de Bach só devia ser tocada por alguém que tenha uma excelente preparação técnica e teórica; com isto na ideia, limitei as dedilhações ao mínimo. ... especifiquei dedilhações em passagens particularmente difíceis ou 'não naturais'. A dedilhação é uma questão muito subjectiva, que tem a ver com o estilo e a técnica do intérprete ... A minha sugestão é procurar soluções diferentes e escolher aquela que melhor se adapta à intenção interpretativa de cada um.⁸ (Gianninoto, 2006, p. 4)

Alguns momentos em que a dedilhação de mão esquerda é omissa parecem pressupor opções que surgem naturalmente na sequência de indicações anteriores, ou uma realização das notas na primeira posição. Esta prática evidencia a falta de procura de dedilhações não imediatas. Por exemplo, **Yamashita** (1990) omite muitas indicações nas suas transcrições, e várias delas seriam cruciais para perceber a articulação que realiza (Figura VII-9).



Figura VII-9 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 16-17.

⁸ "Bach's music ought to be played only by somebody who has an excellent technical and theoretical preparation; with this in mind, I limited the fingering to a minimum. I ... specified fingerings for particularly difficult, or 'unnatural' passages. Fingering is a very subjective matter, relative to the style and technique of the interpreter ... My suggestion is to look for different solutions, and choose the one that best conforms to one's interpretative intent."

Muitas passagens da transcrição de **Burley** (1997), nomeadamente com ligaduras como na Figura VII-10, parecem mostrar o uso da primeira posição.



Figura VII-10 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 7.

Também no excerto da transcrição de **Barrueco** (1998) a indicação de execução do *fá* (2º t.) na 2ª corda deixa intuir onde se realizarão as restantes notas (2º t.), e no 3º e no 4º tempo parece prever-se uma realização imediata na primeira posição (Figura VII-11).



Figura VII-11 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Barrueco (1998): c. 1.

A transcrição de **Despalj** (2005) indica alguns dedos, outros não.⁹ Essa opção parece traduzir a ideia de que devem tocar-se as notas cuja dedilhação é omissa em posições próximas em relação às restantes. A Figura VII-12 revela essa realização.

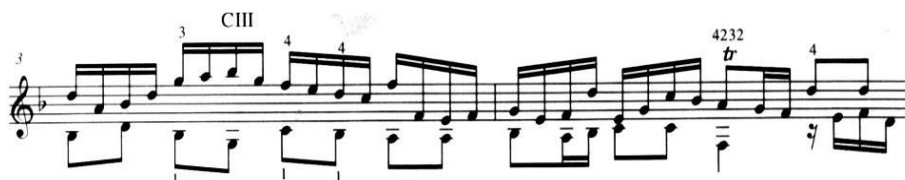


Figura VII-12 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 3-4.

Calderón (1999) traduz expressamente uma ideia semelhante no prefácio à sua transcrição da *Sonata* BWV 1001. Adverte que embora possa parecer “que as indicações de dedilhação nesta edição são raras, elas são na realidade bastante completas.” (p. 6) e sublinha que numa passagem que omita a indicação de dedilhação de mão esquerda, esta se torna implicitamente sugerida pela indicação inicial de mudança de posição. As suas opções parecem de facto remeter para opções imediatas; no excerto reproduzido na Figura VII-13 pode constatar-se que o autor assinala frequentemente a mudança de posição (através da indicação do dedo 1) para fazer perceber a dedilhação seguinte. Surgem no entanto momentos de dúvida, não sendo claro por exemplo o uso de cordas soltas.

⁹ Alves (2012, p.108) refere a falta de dedilhação desta proposta, relacionando-a com o facto de o autor não ser guitarrista.



Figura VII-13 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 20-21.

Outras propostas recentes, como as de **Alves** (2012) e **Costa** (2012), indicam dedilhação de mão esquerda de forma mais exaustiva, sobretudo nas passagens com ligadura, como pode constatar-se nas Figuras VII-14 e VII-15.



Figura VII-14 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Alves: c. 5-6.

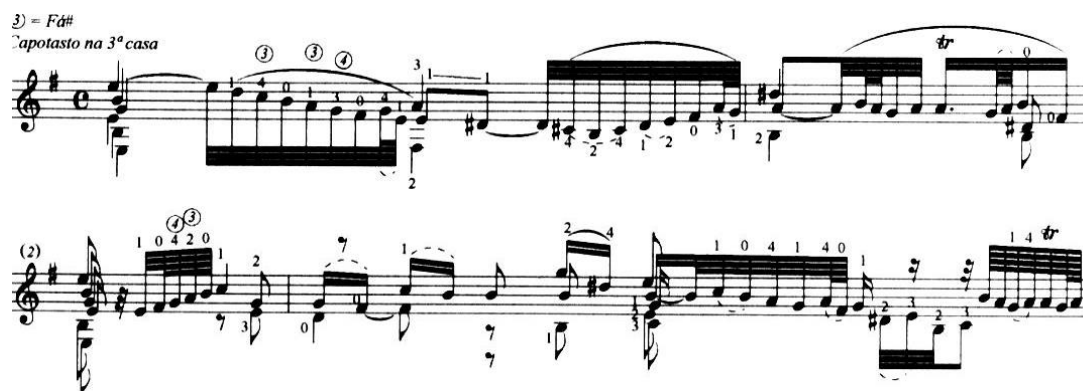


Figura VII-15 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Costa: c. 1-3.

Estas duas transcrições são no entanto por vezes omissas na indicação de dedilhação em passagens que não apresentam ligaduras, parecendo pressupor opções imediatas no instrumento (Figuras VII-16 e VII-17).



Figura VII-16 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Alves: c. 11-12.



Figura VII-17 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Costa: c. 1-4.

Costa (2012) revela um cuidado adicional, para que não restem dúvidas: indica ligados através de linhas a tracejado e *campanelas* através de ligaduras contínuas. O facto de adicionar dedilhação de mão esquerda de forma detalhada dissipa quaisquer dúvidas. No entanto, em vários momentos não transcreve as ligaduras originais, indicando só o uso de ligados nos motivos respectivos. A Figura VII-19 indica uma passagem com ligaduras de duas notas no original (c. 30-31) que são aqui indicadas ora com a notação de ligado, a tracejado, ora com indicação de *campanela*, numa linha contínua.



Um cuidado semelhante é revelado na transcrição de **Alves** (2012), embora haja casos de dedilhação omissa; por exemplo no c. 4 (1^a-2^a t.) do excerto reproduzido na Figura VII-20 não há ligados a tracejado e reproduzem-se só as ligaduras originais sem indicação de dedilhação, surgindo dúvidas quanto ao uso de ligados.



149

Apesar das omissões assinaladas, as indicações presentes nestas transcrições permitem observar opções que respeitam a articulação, entre elas a realização das notas com ligadura.

O uso do ligado

Assinalou-se na primeira parte deste trabalho a tendência para o uso do ligado enquanto recurso expressivo ter diminuído na interpretação na guitarra ao longo do século XX, o mesmo tendo acontecido com outros recursos, como o *glissando* ou os sons harmónicos. Como consequência, fez-se notar o nivelamento das notas, a perda de hierarquia, a redução da expressividade. Nas transcrições das sonatas observadas, os ligados ascendentes e descendentes surgem em maior ou menor medida em cada uma delas, e sobretudo em sequências ornamentais, nomeadamente nos motivos com ligaduras longas (nos andamentos lentos iniciais), e nos andamentos velozes, com o intuito de proporcionar velocidade e leveza à execução. O seu uso parece ter essencialmente o propósito de ligar as notas e de propiciar velocidade na execução de motivos rápidos. Os ligados são adicionados indiferenciadamente às notas com ligadura e às restantes. As Figuras VII-21 a VII-28 ilustram passagens de várias transcrições em que os ligados, ascendentes e descendentes, são introduzidos em sucessões de notas rápidas, nos contextos mencionados; indicam-se por linhas curtas, contínuas ou a tracejado. Mosóczi (1978), Burley (1997) e Barrueco (1998) transcrevem as ligaduras de Bach e usam ligados nos motivos com ligaduras longas, que assinalam por linhas mais curtas (Barrueco indica-os a tracejado).



Figura VII-21 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 184-187.



Figura VII-22 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 12-13.



Figura VII-23 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 64-66.



Figura VII-24 – Transcrição de Burley (1997): *Grave* BWV 1003, c. 5 (3ª-4ª t.), e *Fuga* BWV 1003, c. 286-287, respectivamente.

Já outros autores (Alves, 2012; Costa, 2012) que se têm debruçado particularmente sobre a articulação na interpretação dos *Sei Solo* na guitarra, incluem nas propostas de transcrição que integram os seus trabalhos académicos o uso intencional de ligados, em especial na realização das notas com ligadura. **Costa** (2012) recorre a ligados ascendentes e descendentes na realização de muitas notas com ligadura e também em várias outras; a Figura VII-29 reproduz uma passagem do *Presto* em que os introduz, em grupos de notas com e sem ligadura.



Figura VII-29 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Costa (2012): c. 7-12.

Alves (2012) defende o uso de ligados em passagens sem ligadura, alegando razões que se prendem com a agilidade de execução e com o fraseado: “Embora as ligaduras originais devam ser preservadas tanto quanto possível nos arranjos, podem acrescentar-se ligados para fazer fluir mais naturalmente algumas passagens na guitarra.”¹⁰ (Alves, 2012, p. 42-43) É visível nalguns momentos da sua proposta de transcrição a adição de ligados em notas sem ligadura; esta opção facilita a execução e torna a passagem mais leve, como refere. A Figura VII-30 ilustra o uso desse processo (os ligados são notados a tracejado e as ligaduras originais em linhas contínuas).



Figura VII-30 – Transcrição de Alves: *Allegro* BWV 1003, c. 42, e *Allegro assai* BWV 1005, c. 41-42.

Em ambos os exemplos pode constatar-se o uso de ligados de mais de duas notas. Alves (2012) critica o parco uso deste processo: “Não há razão para não usar ligados de três notas na guitarra. É muito provável que tenham vindo a ser evitados e considerados impraticáveis devido à decaída do som que ocorre quando se tocam ligados consecutivos.”¹¹ (p. 72)

O recurso a ligados de três e de quatro notas é de facto mais raro nas transcrições que aqui se analisam. É usado no entanto em vários momentos de algumas delas; confirma-se o seu uso nas gravações dos autores das respectivas transcrições (Barrueco, Calderón, Korhonen). As Figuras VII-31 a VII-37 ilustram o uso do processo. Por exemplo, **Mosóczy** (1978) parece indicar um ligado descendente de três notas num grupo sem ligadura da *Fuga* BWV 1001 (Figura VII-31); **Yamashita** (1990) realiza ligados ascendentes de três notas numa ligadura longa, que não reproduz, do *Adagio* BWV 1005 (Figura VII-32); **Barrueco** (1998) usa

¹⁰ “Adding slurs in some passages is also a useful resource to be considered when arranging Bach’s violin music for the guitar. Although the original slurs should be preserved as much as possible in the arrangements, one may add slurs to make certain passages flow more naturally on the guitar.”

¹¹ “There is no reason for not using three-note slurs on the guitar. Most likely, they have been avoided and considered impractical because of the decay of the sound that occurs when playing consecutive slurs.”

ligados ascendentes e descendentes de três e de quatro notas numa ligadura longa do *Adagio* BWV 1005 e um ligado ascendente de três notas no início de outra, no *Presto* (Figura VII-33);¹² **Calderón** (1999) indica um ligado descendente e ascendente de quatro notas (c. 10) e outro descendente de três notas (c. 18) em grupos de notas com ligaduras que não transcreve, no *Adagio* BWV 1001 (Figura VII-34); **Sasaki** (2000) realiza nomeadamente um ligado ascendente de três notas no *Allegro assai* (1º t. do c. 44) no início de uma ligadura longa (Figura VII-35); **Korhonen** (2011) introduz ligados descendentes de três e mais notas numa ligadura longa do *Adagio* BWV 1001 (Figura VII-36); **Costa** (2012) indica um ligado de quatro notas descendente na *Siciliana*, e ligados ascendentes de três e de quatro notas no *Presto*, em notas com várias ligaduras (Figura VII-37).



Figura VII-31 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Mosóczy (1978): c. 13.



Figura VII-32 – *Adagio* BWV 1005, transcrição de Yamashita (1990): c. 12.



Figura VII-33 – Transcrição de Barrueco (1998): *Adagio* BWV 1001, c. 9 (1ª-3ª t.), e *Presto* BWV 1005, c. 101-102.



Figura VII-34 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 10 (1ª-2ª t.) e c. 18 (1ª-2ª t.).



Figura VII-35 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 43-44.



Figura VII-36 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 1 (1ª-3ª t.).

¹² Indica ainda ligados de três notas em ligaduras de três notas, por exemplo na *Fuga* BWV 1005 (c. 43, 83) ou no *Allegro assai* (c. 15, 20, 44, 46, 68).



Figura VII-37 – Transcrição de Costa (2012): *Siciliana* BWV 1001, c. 7 (3ª-4ª t.), e *Presto* BWV 1001, c. 63 e 94, respectivamente.

Outros recursos muito explorados por **Alves** (2012) na realização das notas com ligadura, como se verá, são os ligados “por eco”¹³ descendentes (e ascendentes), que permitem ligar e tornar mais leves determinadas passagens. O seu uso tem sido raro na prática guitarrística. No entanto, passagens de algumas transcrições parecem indicar, embora muito pontualmente, ligados deste tipo; reproduzem-se dois exemplos na Figura VII-38, nomeadamente os dois ligados da transcrição de Mozóczi (1978) e o segundo ligado da transcrição de Sasaki (2000).



Figura VII-38 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Mozóczi (1978): c. 119-120. *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 99.

Em suma, o uso de ligados parece ser reservado nestas transcrições essencialmente para momentos que requerem velocidade, nomeadamente em passagens ornamentais e rápidas, e mesmo assim o seu uso revela-se muito parcimonioso em várias transcrições aqui discriminadas.

Opções de dedilhação de mão esquerda em motivos semelhantes

Outro aspecto visível através da análise de opções destas transcrições diz respeito aos padrões de dedilhação usados na realização de grupos de notas que apresentam um contorno melódico-rítmico idêntico ou semelhante. Como se sublinhará adiante (em particular no Capítulo IX e na terceira parte), abundam nestas sonatas pequenas células motivicas, algumas delas indicadas pela ligadura, que se sucedem e se repetem em sequência. Será importante perceber de que forma os desenhos de dedilhação de mão esquerda se mantêm ou mudam, através de opções que remetem para uma determinada articulação. Apesar de, como foi já sublinhado, o resultado interpretativo destes motivos depender essencialmente da sua execução no instrumento, as opções analisadas nas transcrições podem traduzir uma determinada concepção interpretativa.

¹³ Alves (2012, p. 55-58) usa processos realizados exclusivamente pela mão esquerda que eram referidos por guitarristas do século XIX e envolvem a realização de ligados entre cordas diferentes. Indica “ligados por eco” (“eco slurs”), uma prática mencionada por Ferdinando Carulli (1770-1841), que consiste em produzir uma nota numa corda adjacente (anterior ou posterior) à corda tocada anteriormente (seja esta solta ou pulsada); refere ainda que Matteo Carcassi (1792-1853) designou os ligados “por eco” descendentes por “ligados por vibração”, sem mencionar os ascendentes, ao contrário de Carulli.

Equiparação do uso do ligado e do dicórdio

Recursos como o ligado ou o *dicórdio*¹⁴ permitem obter um resultado particularmente *legato* e como tal semelhante no efeito musical que proporcionam. Ambos são aplicados frequentemente às notas que ocupam a mesma posição, em passagens similares, na realização de grupos quer com ligadura quer sem ligadura. Esta prática ilustra-se nos exemplos das Figuras VII-39 a VII-47.

A Figura VII-39 reproduz uma passagem da transcrição de **Barbosa-Lima** (1974) em que o autor usa ligados ascendentes e recorre a cordas contíguas entre a primeira e a segunda nota de cada grupo de quatro semicolcheias (no original existem ligaduras entre as três primeiras notas, que não transcreve).



Figura VII-39 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 194-195.

Na transcrição de **Mosóczy** (1978) do *Allegro* (Figura VII-40), os grupos com ligadura de três notas são realizados quer em cordas diferentes quer com um ligado descendente entre as duas primeiras (indicado por uma linha mais curta do que a ligadura).



Figura VII-40 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Mosóczy (1978): c. 39.

Yamashita (1999) indica nos c. 7 e 9 (sem ligadura) do *Presto* as primeiras duas notas ora em cordas adjacentes ora com um ligado descendente, indicado a tracejado (Figura VII-41).



Figura VII-41 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1990): c. 6-9.

No excerto da *Fuga* BWV 1005 reproduzido na Figura VII-42, **Barrueco** (1998) recorre ao ligado e ao dicórdio na execução dos pares de notas em terceiras descendentes (sem ligadura).



Figura VII-42 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 247-250.

¹⁴ A realização de notas “dicórdicas”, ou em “dicorde”, refere-se a uma execução de notas sucessivas na guitarra que recorre a cordas diferentes (adjacentes ou afastadas), que se opõe à realização de notas “unicórdicas”, ou em “unicorde”, sucessivamente executadas na mesma corda. Ambos os termos, sugeridos por P. V. de Carvalho (comunicação pessoal, 28 de Julho, 2014), se usam neste trabalho.

The second system of musical notation continues the melody. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. A slur covers the next four notes: a quarter note D4, an eighth note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. This is followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. A slur covers the final two notes: a quarter note D3 and a quarter note C3. A dashed line with a circled '2' below it indicates a second ending or a continuation of the pattern.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody starting on G4, moving to A4, Bb4, and then a whole note G4. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a single whole note G3. The time signature is 4/4.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music. The first measure has a whole note G4 with a '4' above it. The second measure has a whole note A4 with a '1' above it. The third measure has a whole note B4 with a '3' above it. The lower staff is a bass clef. The first measure has a whole note G2 with a '2' below it. The second measure has a whole note F2 with a '7' below it. The third measure has a whole note E2 with a '7' below it.

156

VII-50. Note-se que Korhonen (2011) não reproduz a ligadura dos grupos de três notas por grau conjunto descendente e ascendente em que introduz um ligado (Figura VII-50).

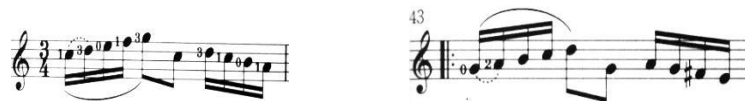


Figura VII-48 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 1 e 43, respectivamente.



Figura VII-49 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 5, 7, 47, 49, respectivamente.



Figura VII-50 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 111-112.

As práticas ilustradas poderão revelar uma procura intencional no sentido de equiparar o efeito *legato* da nota ligada e da nota dicórdica. No entanto, a opção por recursos que ligam as notas parece surgir em muitos casos em que se pretendem soluções imediatas e privilegiar a facilidade de realização no instrumento, como se pode deduzir de exemplos transcritos. Não se torna possível saber se os dois processos são equiparados intencionalmente para realizar mais *legato* notas que ocupam a mesma posição relativa em determinada passagem ou se não passam de um sinal do imediatismo da execução. Por isso se procura perceber de seguida de que modo os padrões de dedilhação usam os mesmos processos (que incluem a realização das notas com ligados ou em dicorde) em motivos semelhantes ou idênticos, na realização das obras.

Padrões de dedilhação para motivos semelhantes

Há momentos nestas transcrições em que os padrões de dedilhação de mão esquerda se mantêm, como acabou de se exemplificar. Em contrapartida, esses padrões alteram-se em muitas outras situações, nas quais manter a articulação (recorrendo ao ligado ou ao dicórdio entre as notas que ocupam a mesma posição num determinado grupo) é uma opção difícil e pouco imediata. Ocorrem tais casos quando a introdução de ligados ou a mudança de corda surgem entre notas em posições diferentes de grupos com um padrão melódico-rítmico semelhante ou idêntico, ou quando notas em posições semelhantes se realizam indiscriminadamente em dicorde e em unicorde sem ligados e com ligados; a articulação obtida por estas variadas realizações tende a ser diferente.¹⁵ As Figuras VII-51 a VII-60 Ilustram passagens de realizações de diversas transcrições.

¹⁵ Em grupos de quatro notas o efeito de mudar de corda ou de realizar um ligado entre a primeira e a segunda, ou entre a segunda e a terceira, ou ainda entre a terceira e a quarta, determina em cada um destes casos uma articulação diferente desse mesmo grupo. Por sua vez, a realização de um mesmo padrão melódico-rítmico em ligados ou sem ligados, e em unicorde ou em dicorde, tende a produzir uma articulação diversa; para além de potenciar uma execução *legato* (tal como o dicórdio), o ligado permite diferenciar o peso de cada nota, enquanto a execução de notas unicórdicas sem ligados tende a ligá-las menos e a torná-las mais iguais e indistintas.

Figura VII-51 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 1-2.

First staff of music for 'The Rose Tree'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four measures, each containing a dotted quarter note followed by an eighth note. The notes are G4, A4, B4, and C5. Above the notes are fingerings: 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. Below the staff is the lyrics 'p i m i'.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The melody begins with a quarter note G4 (labeled '1'), followed by a quarter note A4 (labeled '4'), and a quarter note B4 (labeled '1'). This is followed by a quarter rest, then a quarter note C5 (labeled '4'), and a quarter note B4 (labeled '0'). The melody continues with a quarter note A4 (labeled '0'), a quarter note G4 (labeled '3'), and a quarter note F#4 (labeled '4'). The system concludes with a quarter note E4 (labeled '4') and a quarter note D4 (labeled '4'). A fermata is placed over the final D4 note.

[illegible]

Sasaki (2000) introduz no *Allegro assai* (c. 99) ligados entre notas que ocupam posições diferentes nos motivos com ligadura de quatro notas reproduzidos na Figura VII-56. Nota-se também aqui (no 2º t.) o uso de um ligado “por eco”, tal como na Figura VII-38.



Figura VII-56 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sasaki (2000): c. 99.

Na transcrição de **Despalj** (2005) do *Allegro assai*, o motivo com ligadura de oito notas (que o autor omite), repetido nas duas secções, realiza-se no c. 5 (tal como nos c. 7, 9, 11, 13-14, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61) na mesma corda sem ligados, e no c. 51 (tal como nos c. 47, 49, 53) aparentemente em cordas diferentes (Figura VII-57).



Figura VII-57 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 5 e 51, respectivamente.

Gianninoto (2006) indica também o mesmo motivo com ligadura de oito notas do *Allegro assai* de formas variadas: no c. 5 (1º-2º t.), as notas do soprano realizam-se todas na mesma corda (2ª), e nos c. 7, 47 e 49 em cordas diferentes sem ligados (Figura VII-58).



Figura VII-58 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Gianninoto (2006): c. 5-7 e 47-49, respectivamente.

Na transcrição de **Sayage** (2007) da *Fuga* BWV 1003, vários motivos em semicolcheias, sem ligadura, são realizados tanto em cordas diferentes (c. 240) como na mesma corda sem ligado (c. 241), como se ilustra na Figura VII-59.

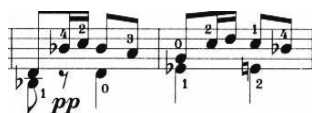


Figura VII-59 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 240-241.

Na transcrição de **Costa** (2012) do *Allegro* o mesmo grupo de notas do 1º tempo de ambos os compassos reproduzidos na Figura VII-60 é realizado com uma articulação diferente: na primeira secção as duas últimas notas (*mi-lá*) tocam-se na mesma corda e na segunda todas se executam em cordas diferentes.



Figura VII-60 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Costa (2012): c. 1 e 25, respectivamente.

Estes são exemplos de grupos de notas com um contorno melódico-rítmico semelhante que são realizados de formas diversas, recorrendo a soluções imediatas e simples no instrumento. Outro caso paradigmático deste tipo de opções é a dedilhação de um motivo (c. 45-48) da *Fuga* BWV 1003, que surge repetido noutra registo (c. 53-56) e se assinala na Figura VII-61.



Figura VII-61 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 45-46 e c. 53-54, respectivamente.

Em ambos os casos surge no 2º tempo uma curta nota pedal (*lá* e *mi*, respectivamente). No c. 53 é muito imediata a realização na guitarra dos dois pares de notas com ligadura, *ré#-mi* e *mi-mi*, em cordas diferentes: a pedal *mi* coincide com a 1ª corda solta, o que permite deixar soar respectivamente o *ré#* e o *mi* anteriores (executados na 2ª corda) ao tocá-la; tal realização surge em praticamente todas as transcrições analisadas (só Mosóczi e Gianninoto não executam essa pedal sempre como corda solta e introduzem um ligado).¹⁶ Em contrapartida, no c. 45 uma opção semelhante torna-se muito difícil de realizar e indicam-se maioritariamente as notas dos dois pequenos grupos de notas (*sol#-lá* e *lá-lá*, respectivamente) na mesma corda, com ligado no primeiro par;¹⁷ nas transcrições em que a dedilhação das notas *lá-lá* é omissa, adivinha-se uma tal realização, a mais imediata. As notas *sol#* e *lá* não se mantêm portanto ao tocar a pedal.¹⁸ A articulação resulta por isso tendencialmente diferente das duas vezes em que surge o mesmo motivo (c. 45 e c. 53).¹⁹

¹⁶ No entanto, ambos realizam um dos *mis* do segundo grupo como corda solta. A Figura VII-A ilustra o c. 53 em ambas as versões.

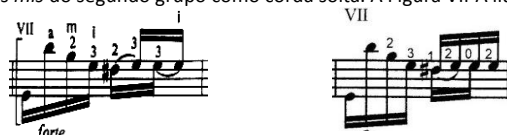


Figura VII-A – *Fuga* BWV 1003, transcrições de Mosóczi (1978) e Gianninoto (2006), respectivamente: c. 53.

¹⁷ Barbosa-Lima (1974) e Korhonen (2011) introduzem um *glissando* que produz um efeito semelhante ao do ligado.

¹⁸ Excepção é a transcrição de Despalj, em que as notas *sol#-lá* se realizam em duas cordas; mas também aqui o grupo seguinte, *lá-lá*, é aparentemente tocado na mesma corda, como fica ilustrado na Figura VII-B.



Figura VII-B – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Despalj (2005): 45.

¹⁹ Ao introduzirem o ligado no c. 53, como se ilustrou, Mosóczi e Gianninoto mantêm a articulação que realizam no c. 45, pois também aqui usam este processo, tal como a maioria dos autores; já não a mantêm no segundo par de notas: se ambos executarem um dos *mis* como corda solta, já que a transcrição de Mosóczi não é clara, optam aqui pela execução em *dicorde*, ao contrário da opção que realizam no c. 45.

Duas transcrições podem ilustrar uma excepção à realização dos dois *lás* (c. 45) na mesma corda (Figura VII-62); note-se que **Burley** (1997), que recorre a duas cordas (à quarta e à terceira) na realização de ambos os grupos de duas notas (*sol#-lá* e *lá-lá*) – tal como **Costa** (2012) –, realiza depois no c. 49 as mesmas notas *sol#-lá* em unicorde com ligado.²⁰



Figura VII-62 – *Fuga* BWV 1003: transcrição de Burley (1997, c. 45 e 49) e transcrição de Costa (2012, c. 45).

Apesar de haver muitas situações nestas transcrições em que é difícil e mesmo impossível determinar o tipo de opções realizadas pelo facto de muita dedilhação estar omissa, as opções de dedilhação parecem espelhar na grande generalidade dos casos aqui observados a preferência por soluções simples. Raramente transparece a procura de outro tipo de opções que, mesmo correndo o risco de serem mais difíceis, sugiram propostas diferentes. A frequente disparidade na realização de motivos com contornos semelhantes pode ser reveladora de uma opção que faz prevalecer o imediatismo de soluções e que põe a facilidade de execução acima de uma procura musical intencional, como será notado ainda à frente neste trabalho.

Seria talvez de ponderar o facto de estes motivos apresentarem frequentemente uma dedilhação diferente poder indicar uma procura intencional no sentido de se obter variedade de articulação, em vez de uniformidade. No entanto parece-me que se fosse esta última a opção prevalecente, não se constatariam nas transcrições expostas igualmente situações em que os mesmos motivos são dedilhados, pelo contrário, de forma semelhante, como se viu também em exemplos anteriores. Por isso entendo que as opções que têm sido tomadas na realização destas notas, através da dedilhação, traduzem, em geral e mesmo tendo em conta as excepções apresentadas, uma forma imediata de encontrar soluções na guitarra, que afectam a articulação. Mais uma vez terá de ser ressalvado que as consequências, na articulação, do uso destes processos, dependem da realização prática dos mesmos. No entanto, a procura de uma articulação específica, designadamente na realização de padrões motivicos semelhantes, teria certamente motivado estes autores a procurarem soluções diferentes. Este aspecto é particularmente notado na terceira parte do presente trabalho.

Realização das notas com ligadura

Considera-se agora especificamente a indicação de dedilhação nos grupos de notas com ligadura. A análise destas opções, quando notadas, é importante para perceber o modo como a intenção musical deste sinal tem sido observada.²¹

²⁰ A realização deste motivo é de novo mencionada na terceira parte (p. 315).

²¹ A ligadura indicaria na época uma realização especialmente *legato* das notas às quais se aplicava, e distinta das notas anteriores e posteriores (esse e outros aspectos que respeitam a execução deste sinal serão particularmente discutidos nos Capítulos VIII e XIII).

Várias transcrições das sonatas não transcrevem as ligaduras indicadas no autógrafo (Barbosa-Lima, Sadanowsky, Yamashita, Calderón,²² Despalj, Sayage),²³ o que parece traduzir uma indiferença pela observação deste sinal de articulação. No entanto, evidenciam o uso de ligados (quase sempre de duas notas) e/ou do uso do dicórdio na realização de notas em que Bach notou ligaduras. Mas é difícil perceber se tais dedilhações revelam uma procura intencional, a de realizar as notas com ligadura especialmente *legato*, ou se não evidenciam mais do que opções naturais no instrumento que visam ligar passagens particularmente expressivas e/ou facilitar a execução de passagens particularmente rápidas (como se fez notar, é precisamente na realização de valores rítmicos curtos, especialmente no seu início, que tem surgido o hábito de introduzir ligados). Ilustra-se nas Figuras VII-63 e VII-64 a introdução de ligados nas transcrições de **Yamashita** (1990) e de **Sayage** (2007) em passagens em que Bach notou ligaduras, que os autores não transcrevem.



Figura VII-63 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 32-34.



Figura VII-64 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 14.

Para compreender se a intenção musical da ligadura tem sido considerada, tanto nas transcrições que não as notam como naquelas que o fazem, será preciso perceber de que forma as notas com ligadura têm sido indicadas através da dedilhação, nomeadamente se evidenciam opções específicas, diferentes das restantes.

Exemplificaram-se já momentos em que são introduzidos ligados em motivos com ligaduras longas (no início mas também noutros momentos), que permitem executá-las com mais agilidade. Do mesmo modo, os motivos com ligaduras de três (e de quatro) notas apresentam muitas vezes o uso dos recursos referidos. As Figuras VII-65 e VII-66 ilustram dois exemplos.



Figura VII-65 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 25-28.



Figura VII-66 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 193-195.

²² Calderón (1999) assinala as ligaduras descendentes de duas notas numa passagem da *Fuga* (3ª-4ª t. do c. 12) e no c. 30 do *Presto*. A inclusão destas ligaduras poderá pretender reproduzir as originais ou significar unicamente a indicação de ligados.

²³ Ou seja, a maior parte das transcrições editadas observadas não reproduz as ligaduras, visto que as de Alves (2012) e Costa (2012), que estão entre as que as reproduzem, constam de trabalhos académicos que versam nomeadamente a realização das notas com ligadura nos *Sei Solo*, na guitarra. Mesmo assim, algumas transcrições nem sempre transcrevem todas as ligaduras, como é o caso da de Gianninoto (2006) e de outras em que surgem ligaduras omissas (Mosóczi, 1978; Korhonen, 2011; Costa, 2012); há ainda ligaduras erradas.

Recursos como estes permitem ligar as notas de um grupo com ligadura, designadamente as primeiras. No entanto, constata-se também na vasta maioria destas transcrições muitas soluções aparentemente indiferentes ao efeito da ligadura. Isto sucede quando as notas com ligadura se dedilham de forma semelhante às restantes ou quando as dedilhações evidenciam a falta de procura de soluções específicas que permitam ligar estas notas de modo particular: várias delas executam-se em unícorde sem ligados, por posições que se mantêm até se tornar necessário mudar de corda ou recorrer à corda solta. Nestes casos, muito frequentes nas transcrições analisadas, a mão esquerda aproveita as notas que estão próximas no braço da guitarra, o que sucede em passagens não só por grau disjunto como também por grau conjunto (nestas últimas surgem muitas das ligaduras de Bach). As mudanças de posição são mesmo feitas muitas vezes através do deslocamento de um dedo da mão esquerda na mesma corda, uma prática que, se não for realizada com cuidado, pode levar a salientar demasiado essas notas e a interromper brevemente o som, ou pelo menos o efeito *legato*, o que não será desejável na realização de um motivo que se pretende especialmente *legato*. Por isso, a opção por uma tal dedilhação de mão esquerda, embora seja inevitável em vários momentos da interpretação destas sonatas,²⁴ pode transmitir alguma falta de procura do efeito musical da ligadura. Como todas as notas são tocadas pela mão direita, esta solução tende a torná-las mais desligadas, indiferenciadas, marcadas, do que se forem usados ligados ou cordas diferentes, incluindo *campanelas*. Há que salvaguardar mais uma vez que o resultado musical de tais dedilhações depende sempre da realização no instrumento, já que é possível obter um efeito *legato* tocando várias notas desta forma através de uma articulação compensatória de mão direita; tudo depende da intenção musical do intérprete (esta questão será abordada de novo no Capítulo IX, em que se referem gravações das sonatas). No entanto, torna-se mais fácil obter aquele efeito se forem usados processos que potenciem uma ligação entre as notas.

Opções como as que agora se exemplificam (Figuras VII-67 a VII-74) tornam evidente que a grande maioria das transcrições não demonstra um cuidado sistemático em realçar e diferenciar notas com ligadura através de dedilhações específicas, dado serem muitas vezes as opções mais imediatas aquelas que se observam na realização de tais notas; muitas destas, particularmente por grau conjunto, tocam-se em unícorde e sem ligados, com mudanças de posição ocasionais (Figuras VII-67, VII-68, VII-71, VII-73, VII-74).



Figura VII-67 – *Grave* BWV 1003, autógrafo e transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 22.



Figura VII-68 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 39-42.²⁵ As ligaduras originais são transcritas.

²⁴ Na terceira parte deste trabalho apontam-se situações em que realizações como estas não podem ser evitadas.

²⁵ Neste exemplo, as quatro notas do 1º t. do c. 39 surgem mesmo todas elas assinaladas na 3ª corda (o que se constata através da mudança de posição indicada pela deslocação do dedo 2).

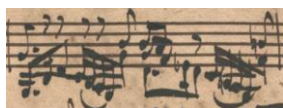


Figura VII-69 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 9.²⁶



Figura VII-70 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 4. As ligaduras originais são transcritas.



Figura VII-71 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Yamashita (1990): c. 3.



Figura VII-72 – *Presto* BWV 1002, transcrição de Barrueco (1998): c. 37-41. As ligaduras originais são transcritas.



Figura VII-73 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Calderón (1999): c.18 (2^a-4^a t.).



Figura VII-74 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c.51.

As opções de dedilhação da transcrição de **Despalj** (2005) são paradigmáticas de uma realização que não parece ter em conta o efeito das ligaduras, que não são transcritas. Usam-se muito poucos ligados, como se fez notar, e o recurso ao dicórdio parece surgir na sequência não de uma procura intencional, mas do imediatismo de execução. As Figuras VII-75 e VII-76 põem em evidência a realização de notas unicórdicas, com a deslocação de um dedo (Figura VII-75).

²⁶ Neste excerto as notas abrangidas pelas ligaduras de quatro notas são todas tocadas pelo polegar na mesma corda (5^a, afinada em *sol*/).

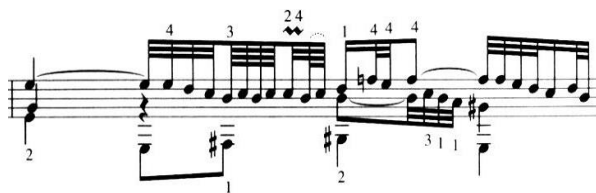


Figura VII-75 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 9.



Figura VII-76 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 70-73.

Nota-se ainda em muitas transcrições o uso dos mesmos recursos técnicos na realização de notas com e sem ligadura, em sequências que combinam ambas. Tal opção revela também o imediatismo de realização, pois não contribui para os distinguir. A Figura VII-77 mostra, na mesma passagem do *Presto*, a realização de notas com ligadura tanto numa como em várias cordas, e a introdução de ligados indiferenciadamente em notas com e sem ligadura.²⁷ Recorde-se que nem **Yamashita** nem **Sayage** transcrevem as ligaduras originais.

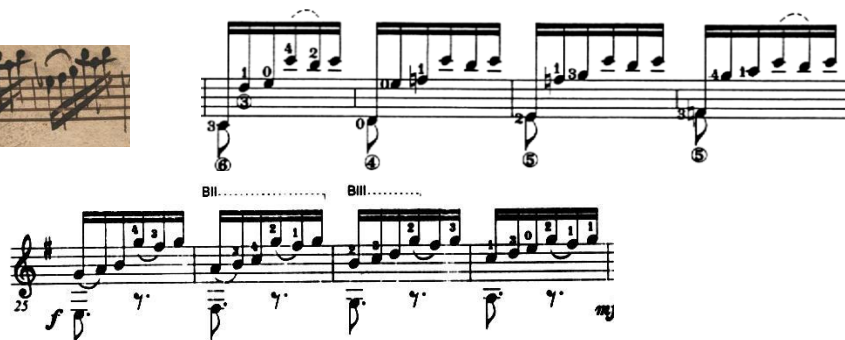


Figura VII-77 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo), transcrição de Sayage (2007) e transcrição de Yamashita (1990), respectivamente: c. 25-28.

Indicam-se nomeadamente ligados entre notas dentro e fora da ligadura, ligando-as e tornando os motivos pouco distintos.²⁸ As Figuras VII-78 a VII-80 ilustram a introdução de ligados entre notas que a ligadura pretenderá separar e tornar desligadas.



Figura VII-78 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo, c. 187-188) e transcrição de Barbosa-Lima (1974, c.187). O processo surge no 1º t.

²⁷ A realização de Sadanowsky (1985) da mesma passagem, ilustrada na Figura VII-52 (pág. 158), revela também uma realização aparentemente indiferenciada das notas com ligadura (as três primeiras), que o autor não transcreve, e sem ligadura (as três últimas).

²⁸ Não se considera assim com este tipo de opções a realização de um curto silêncio nomeadamente antes e depois da realização de um grupo de notas com ligadura, uma ideia a abordar na terceira parte.



Figura VII-79 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Mosóczi (1978): c. 6. O processo surge no 3º t. (as ligaduras originais são transcritas).



Figura VII-80 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Yamashita (1999): c. 5.

Também o uso de barras liga frequentemente notas que pertencem à ligadura e notas que não pertencem. Na Figura VII-81 pode observar-se que **Sadanowsky** (1984) une através deste processo as últimas duas notas de cada compasso, uma na qual termina a ligadura e outra não pertencente à ligadura. A Figura VII-82 reproduz outra passagem, desta vez da transcrição de **Burley** (1997) do *Allegro*, em que o mesmo processo liga, no 3º tempo do c. 43, a última nota da ligadura (*si*) à seguinte (*ré*). As barras consecutivas ilustradas na Figura VII-83, na transcrição de **Barrueco** (1998) do mesmo andamento, ligam igualmente a última nota de cada tempo, fora da ligadura, à última com ligadura, agrupando todas as notas de cada tempo indiferenciadamente.



Figura VII-81 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Sadanowsky (1984): c. 13-16.



Figura VII-82 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 42-43. As ligaduras originais são transcritas.



Figura VII-83 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 19. As ligaduras originais são transcritas.

Este tipo de opções parece demonstrar também soluções que descuram assim muitas vezes por-
menores de articulação presentes na escrita de Bach, em que se atentarás especialmente na terceira parte.

Por outro lado, há momentos em que a adição de ligados, quase sempre de duas notas, contradiz
mesmo as próprias ligaduras do autógrafo. Por exemplo, numa passagem da transcrição de **Sayage** (2007)
do *Allegro assai* (Figura VII-84), os ligados introduzirão uma articulação diferente da que é pressuposta pela
notação das ligaduras originais de quatro notas, ao agrupar as notas duas a duas. Outro exemplo surge na
sua transcrição da *Fuga* BWV 1003 (Figura VII-85), em que realiza nos c. 214 e 217 ligados que ignoram o

efeito das ligaduras de três notas (o mesmo sucede com os do c. 195), pois agrupam também aqui as notas duas a duas, realçando a terceira e última nota com ligadura, tocada pela mão direita; liga igualmente através do ligado notas dentro e fora da ligadura, nomeadamente a terceira e a quarta semicolcheias de cada grupo.



Figura VII-84 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 39.²⁹



Figura VII-85 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 214-217.

Para além disso, as notas com ligadura são frequentemente realizadas de formas variadas (em unícorde sem ou com ligado, em dicorde, com ligados entre notas com diferentes posições), não se notando um padrão de realização. Ilustram-se três exemplos nas Figuras VII-86 a VII-88. Na transcrição do *Adagio* BWV 1005, **Mosóczi** (1978) executa as notas com ligadura do 2º e do 3º tempo em cordas diferentes, o que propiciará um efeito *legato*, mas executa as do 1º tempo em unícorde aparentemente sem ligados (Figura VII-86). Na transcrição de **Barrueco** (1998) do Grave (Figura VII-87) as notas com ligadura longa são tocadas com ligados variados (3º-4º t. do c. 5) e também na mesma corda (4º t. do c. 5, 1º t. do c. 6); note-se que a gravação pelo autor das sonatas evidencia a falta de observação das ligaduras que tem sido aqui retratada. Por sua vez, Sayage (2007) realiza os grupos com ligadura (que não transcreve) de quatro notas do *Allegro assai* indiferenciadamente com ligados entre notas em diferentes posições, sem ligados e em dicorde (Figura VII-88).



Figura VII-86 – *Adagio* BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 46-47.



Figura VII-87 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 5-6.



Figura VII-88 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Sayage (2007): c. 97-99.

²⁹ Neste exemplo se nota também o uso do ligado e da corda contígua nos mesmos pares de notas.

Em contrapartida, algumas edições revelam algum cuidado com a procura do efeito das ligaduras e aludem a isso mesmo no prefácio às suas edições – é o caso particularmente de duas transcrições, a de **Sasaki** (2000) e a de **Korhonen** (2011). O mesmo cuidado transparece nas propostas de realização de **Alves** (2012) e de **Costa** (2012).

Sasaki (2000) considera a função dos ligados na interpretação dos motivos com ligadura, embora os use também em notas sem ligadura; recorre a ligados (por vezes de mais de duas notas, como se ilustrou na Figura VII-35), que indica através de linhas ponteadas, como pode constatar-se na Figura VII-89.



Figura VII-89 – Fuga BWV 1003, transcrição de Sasaki: c. 192-196.

Não os utiliza muito, no entanto, e sugere o uso de uma articulação de mão direita e de cordas diferentes, incluindo a realização de *campanelas*, no sentido de ligar as notas.

Gostava de sugerir o uso de uma articulação de mão direita onde não se acrescentam linhas ponteadas, tocando mais forte a nota enfatizada e a nota não enfatizada mais fraca e mais curta, o que terá o efeito de um ligado. ... Para além destas duas possibilidades de realizar as ligaduras, também existe a opção de executar ligados que envolvem a corda vizinha e o uso da campanella, quando se considerar que possam ser benéficos para a interpretação.³⁰ (Sasaki, 2000, p. 8)

O autor propõe assim um significado abrangente do termo “ligado” (“slur”), referindo-se à sua realização musical e não se limitando à definição técnica do termo.

Apesar desta preocupação, algumas notas por grau conjunto com ligaduras longas são realizadas na mesma corda de uma forma também imediata, sem ligados. Embora a interpretação destes motivos dependa da forma como são tocados pela mão direita (como ressalva Sasaki), a dedilhação sugerida nesta transcrição oferece muitas soluções de mão esquerda óbvias, simples, que nem sempre evidenciam preocupação na procura de um efeito especialmente *legato*; as passagens com ligaduras longas do *Adagio* BWV 1005 retratadas na Figura VII-90 revelarão esta opção. O autor deixa assim um espaço aberto ao intérprete, a quem caberá procurar o *legato* nomeadamente através de uma atenção particular ao modo de tocar a mão direita.³¹

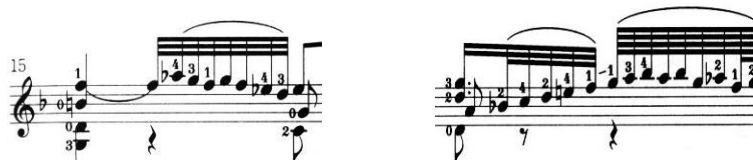


Figura VII-90 – Adagio BWV 1005, transcrição de Sasaki: c. 15 (1ª-3ª t.) e 21 (3ª-4ª t.), respectivamente.

³⁰ “I would like to suggest the use of right hand articulation in the parts where no dotted lines are added, playing the emphasized note stronger and the unemphasized note accordingly weaker and shorter, which will have the effect of a slur. ... As well as these two possibilities in carrying out the slurs one also has the choice of slurs that involve the neighboring string and the use of campanella where considered to be of benefit to the performance.”

³¹ Sasaki liga também aparentemente motivos com e sem ligadura, ao usar recursos (como as barras) que unem notas de ambos os grupos, mantendo-as a soar.

A preocupação com a articulação destas notas é também exposta por **Korhonen** (2011), através de opções de dedilhação e do próprio texto que acompanha a transcrição. O intérprete nota um grande número de sinais que remetem para ligados adicionais em motivos com ligaduras longas, como foi já exemplificado (Figuras VII-28, VII-36). Nos grupos com ligadura de duas notas não inclui um sinal adicional que permita concluir se as realiza com ligado ou não, mas a sua gravação mostra que os usa por vezes, recorrendo outras vezes a uma articulação *legato* de mão direita. Este esclarecimento não parece ser importante para o intérprete, já que, como Sasaki, equipara os ligados de mão esquerda e os de mão direita, na realização de motivos com ligadura. Sugere o uso de ambos, conforme a escolha do intérprete: “Um ligado entre duas notas é uma articulação cuja execução é deixada ao critério do intérprete, que escolhe entre um ligado de mão esquerda ou uma articulação de mão direita.”³² (Korhonen, 2011, p. 79) O exemplo ilustrado na Figura VII-91 permite observar o uso de ligados em ligaduras longas (4º t. do c. 3) e ainda a indicação, a tracejado, de que as notas devem ser deixadas a soar através da manutenção dos dedos da mão esquerda.



Figura VII-91 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Korhonen: c. 3-4.³³

A sua transcrição inclui essas linhas a tracejado entre várias notas que formam um acorde, tanto em motivos com ligadura como sem ligadura. Tais linhas indicam que as notas devem ser deixadas a soar e, como tal, realizar-se de forma *legato*: “Para indicar a execução em campanellas de um acorde escrito como notas consecutivas usei uma linha tracejada.”³⁴ (Korhonen, 2011, p. 79) Este processo ficou já exemplificado no Capítulo V (Figuras V-21, V-28, V-53). Alguns desses motivos indicados a tracejado agrupam os motivos por vezes de forma regular, de quatro em quatro notas. Nem sempre esta forma de notar os motivos em arpejo reflecte, no entanto, a notação das ligaduras. Os c. 56-57 do *Allegro* (Figura VII-92), que apresentam no original ligaduras de duas notas, são agrupados de quatro em quatro notas na transcrição de Korhonen através desse processo, podendo esta indicação não reflectir o emparelhamento de duas em duas notas; já no 3º tempo do c. 57 a ligadura é evidenciada pela barra indicada, que permite que as três notas (*mi, ré, si*) fiquem a soar, ligando-as.



Figura VII-92 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Korhonen: c. 56-57.

³² “A slur between two notes is a articulation whose execution is left to the performer’s discretion, either a left-hand legato or a right-hand articulation.”

³³ Este é igualmente um exemplo da escassez de indicações de dedilhação desta transcrição.

³⁴ “For a campanella style execution of a chord written as consecutive notes, I have used a dashed slur.”

Apesar da notação dos compassos ilustrados, a gravação de Korhonen evidencia nesta passagem um especial cuidado em realçar as ligaduras de duas notas, embora o intérprete deixe as notas todas a soar. Este é um caso em que se podem constatar os limites da notação, insuficiente para mostrar uma intenção musical.

Korhonen omite no entanto ligaduras originais e não transcreve integralmente outras, adaptando-as à sua realização na guitarra.³⁵ Por exemplo, grupos com ligadura de quatro notas surgem indicadas sem ligadura, como no exemplo anterior, e ainda com a dedilhação omissa e com a indicação de um ligado de duas notas no início. Bach teve o cuidado de distinguir os motivos de quatro semicolcheias por grau conjunto com ligadura de quatro notas dos que têm duas ligaduras de duas notas, daí poder presumir-se que eles devam ser também distinguidos na sua realização. No entanto, Korhonen reproduz por exemplo na *Siciliana* as ligaduras de duas notas, mas não as de quatro (Figura VII-93); na sua gravação observa muitas ligaduras de duas notas, entre outras, mas não deixa transparecer particularmente o efeito musical daquelas, cuja última nota acentua mesmo frequentemente (Korhonen, 2011, faixa 3). No *Allegro* (Figura VII-94) indica o início das ligaduras só na segunda nota, ligando por vezes a primeira às seguintes através da linha a tracejado, que indica que ela deverá manter-se a soar (na transcrição para cravo estas ligaduras partem também da segunda nota).



Figura VII-93 – *Siciliana* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 4.



Figura VII-94 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 14.

Em vários momentos, liga também ele notas com ligadura e sem ligadura, e agrupa notas de uma forma que não parece estar pressuposta no original, o que compromete o efeito das ligaduras. Ilustram-se dois exemplos nas Figuras VII-95 e VII-96. No *Presto* (Figura VII-95) liga a última nota do grupo com ligadura de três notas à última de cada compasso nos c. 12-16, e realiza através da mão direita essa última nota da ligadura (a terceira), que deveria ser a mais fraca, o que poderá torná-la mais forte do que as outras; no entanto, a sua gravação (2011, faixa 4) mostra uma realização cuidada da mesma. As ligaduras a tracejado do c. 2 do *Allegro* (Figura VII-96) ligam por sua vez notas com ligadura, mas incluem a última semicolcheia; na sua gravação (2011, faixa 8), a última nota ligada, um *mi* solto, fica de facto a soar, misturada com a seguinte.



Figura VII-95 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 12-16.³⁶

³⁵ Um exemplo da omissão de ligaduras, neste caso de três notas, foi dado na Figura VII-50.

³⁶ De notar ainda o facto de Korhonen não transcrever as ligaduras originais de três notas, indicando só um sinal de ligadura entre as duas primeiras, tal como faz nas de quatro notas.



Figura VII-96 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Korhonen: c. 2.

Deste modo, a transcrição de Korhonen manifesta algum cuidado na realização das notas com ligadura, o que se confirma em muitos momentos da sua gravação, como se referiu, mas evidencia ao mesmo tempo alguma imprecisão na notação deste sinal e deixa transparecer por vezes processos semelhantes àqueles que foram apontados noutras transcrições.

A transcrição de **Gianninoto** (2006) merece ser também referida quanto a este aspecto, já que o autor alude ao significado musical e técnico das ligaduras na introdução à sua transcrição das sonatas, afirmando que elas deverão ser realizadas de acordo com a interpretação individual:

É importante compreender o significado das ligaduras, que por um lado é musical e está relacionado com o fraseado, e por outro lado é técnico e instrumental. ... O meu conselho ao intérprete é que recrie as suas próprias ligaduras ao procurar a solução acústica e musical que melhor corresponde às suas opções interpretativas pessoais.³⁷ (p. 4)

Como é com muita frequência parco nas indicações de dedilhação e por vezes omite ou modifica ligaduras do autógrafo, Gianninoto não deixa transparecer muitas soluções de realização dessas notas. No seu texto introdutório, acaba por não se referir ao propósito musical deste sinal, e na transcrição mostra dedilhações semelhantes a algumas das que têm sido referidas quanto à generalidade das transcrições, executando várias notas na mesma corda, por vezes deslocando um dedo para mudar de posição. A Figura VII-97 exemplifica duas dessas realizações.



Figura VII-97 – Transcrição de Gianninoto (2006): *Presto* BWV 1001, c. 111 e *Grave* BWV 1003, c. 6, respectivamente. O autor transpõe a *Sonata* BWV 101 para Lá menor.

Finalmente, como se referiu, as propostas de transcrição de **Alves** e de **Costa** (ambas de 2012) surgem no contexto de trabalhos que versam nomeadamente a realização das notas com ligadura na interpretação na guitarra das sonatas e partitas de Bach. Destacam particularmente a falta de atenção que lhe tem sido dada na generalidade das transcrições desta obra para guitarra, que se tem sublinhado também no presente trabalho, e apresentam propostas que envolvem o uso de processos aqui mencionados.

³⁷ “It is important to understand the meaning of slurs, which on one side is musical and pertains to phrasing, and on the other side is technical and instrumental. ... My advice for the performer is to recreate their own slurs while looking for the accoustical and musical solution that best conform to their personal interpretative choices.”

Alves (2012, p. 49-50) critica a prática recorrente de realizar ligados de duas notas em passagens com ligaduras de três e mais notas,³⁸ que surgirão no seu entender muitas vezes por questões de conveniência técnica, e defende o uso de ligados múltiplos, como já se fez notar (p. 152). Usa vários recursos na realização das notas com ligaduras curtas e longas, com o propósito de ligar as notas, e de não enfatizar nenhuma delas em particular.³⁹ Usa ligados ascendentes e descendentes não só de duas, como de mais notas. O facto de nestes casos as últimas notas poderem tornar-se pouco perceptíveis, não será para o autor de valorizar.

Tendo em conta a limitação tanto do alaúde como da guitarra de cinco ordens em sustentar as notas, o uso de ligaduras longas na música para guitarra do barroco é prova de que a significância retórica das ligaduras ultrapassa a preocupação com a decaída do som. Por conseguinte não há qualquer razão musical para excluir ligados que envolvam mais de duas notas nos arranjos das obras de Bach para violino solo.⁴⁰ (p. 71)

Considera que os ligados de mais de duas notas têm sido evitados na guitarra por causa da perda de perceptibilidade que originam (este limite é apontado por Costa, como se destacará). No entanto, para o autor, o sentido musical da ligadura deve prevalecer sobre esse resultado e pressupõe mesmo tal decair do som.

Paralelo à faceta mecânica dos ligados múltiplos na guitarra é o aspecto musical das ligaduras na música para violino do barroco. Leopold Mozart⁴¹ indica que as ligaduras tiveram um significado mais profundo do que a articulação pura e simples das notas sob a mesma arcada. Implicavam também alterações nas dinâmicas das notas ... Mozart explica que um decrescendo da primeira para a última nota agrupada numa ligadura era uma prática corrente na interpretação no violino durante os princípios do século dezoito, e certamente conhecida de Bach. No entanto, é geralmente descurada pelos intérpretes modernos, tanto violinistas como guitarristas, e as ligaduras são interpretadas unicamente como marcas de articulação. Não encontrei ao longo da minha investigação nenhuma discussão sobre esta prática nos arranjos publicados para guitarra da música de Bach para violino solo. A ideia de uma ligadura como indicadora de um decrescendo parece estranha não só a guitarristas como também aos violinistas modernos, que com arcos modernos parecem dar prioridade à procura de um 'som mais forte' sobre a sonoridade mais subtil do violino barroco, expressa através do arco barroco. ... Se o guitarrista considerar a instrução de Leopold Mozart de promover o decrescendo como importante para a expressão do estilo barroco, então os ligados múltiplos serão mais apropriados do que dedilhar todas as notas ou realizar ligados apenas em duas.⁴² (p. 93-94)

A Figura VII-98 ilustra dois exemplos em que introduz ligados de mais de duas notas.

³⁸ Exemplifica com momentos da transcrição de Yamashita (c. 43 da *Fuga* BWV 1005) e outra de Laurindo de Almeida (que não foi considerada neste trabalho, como se refere na p. 59, e que num andamento da *Partia* BWV 1002 indica vários ligados de duas notas em passagens com uma longa ligadura), entre outros.

³⁹ Nos momentos em que uma das últimas notas com ligadura tiver de ser tocada pela mão direita, Alves (2012, p. 76) alerta para a necessidade de tocar a nota numa forma muito suave.

⁴⁰ "Considering the limitation of both the lute and the five-course guitar in sustaining the notes, the use of long slurs in guitar music of the baroque is evidence that the rhetorical significance of the slurs surpassed the concern with the decay of sound. Therefore, there is no musical reason for excluding slurs involving more than two notes in guitar arrangements of Bach's solo violin works."

⁴¹ O tratado de Leopold Mozart (1719-1787), de 1756, será particularmente referido na terceira parte deste trabalho.

⁴² "Parallel to the mechanical facet of the multiple slurs on the guitar is the musical aspect of slurs in violin music of the baroque. Leopold Mozart indicates that slurs had a deeper meaning than the pure articulation of the notes under the same bowing. They also implied changes in the dynamics of the notes ... Mozart explains that a decrescendo from the first to the last note grouped in a slur was a current performance practice of the violin during the early eighteenth century, and certainly known to Bach. Nevertheless, it is generally unobserved by modern players, violinists and guitarists alike, and the slurs are interpreted solely as articulation markings. I did not encounter any discussion about this practice in the published guitar arrangements of Bach's solo violin music during my research. The idea of a slur as an indicator of a decrescendo seems to be foreign not only to guitarists but also to modern violinists, who with modern bows seem to prioritize the quest for a 'louder sound' over the more subtle sonority of the baroque violin expressed through the baroque bow. ... If the guitarist considers Leopold Mozart's instruction of promoting the decrescendo important to the expression of the baroque style, then multiple slurring on the guitar will be more appropriate than plucking all the notes or slurring only two notes."



Figura VII-98 – Transcrição de Alves: *Allegro* BWV 1003, c. 55 (1^a-3^a t.), e *Allegro assai* BWV 1005, c. 1-2, respectivamente.

Combina-os com ligados diferentes, já referidos (p. 154): os ligados “por eco” (que designa por “es”) ou “por vibração” (“vs”) (ligados “por eco” descendentes); estes processos permitem realizar ligados também entre notas por graus disjuntos, o que é difícil na guitarra.

Enquanto os ligados de duas notas em notas por grau conjunto são padrão na técnica da guitarra clássica, a maioria dos ligados de duas notas que incorporem saltos são pouco práticos na guitarra. O que se considera um intervalo curto no violino, um instrumento sem trastos afinado em quintas, pode exigir uma abertura desconfortável para a mão esquerda na guitarra.⁴³ (Alves, 2012, p. 51)

A Figura VII-99 ilustra uma dessas realizações em que o autor indica os referidos ligados.

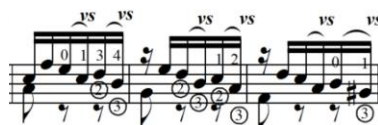


Figura VII-99 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Alves: c. 105-107.

Alves combina estes ligados de mão esquerda com ligados de mão direita, que designa por “plucking slurs” (“ps”). Descreve o seu efeito, que consiste em tocar a nota com ligadura numa corda adjacente à primeira (que deverá suste-se até se tocar a segunda), de um modo *legato* e leve: “Tal como as duas técnicas para ligar as notas mencionadas atrás ... o ‘plucking slur’ na guitarra baseia-se no princípio de suste as notas para exprimir um *legato*.”⁴⁴ (2012, p. 54) Alves (2012, p. 95) valoriza ainda o uso de cordas soltas, em passagens com ligaduras longas em que vários processos têm de ser combinados.

O exemplo reproduzido na Figura VII-100 ilustra o uso do “ps” e das cordas soltas; o da Figura VII-101 representa uma passagem em que o autor combina estes ligados de mão direita (nos c. 36, 38, 40) com ligados de mão esquerda, incluindo ligados “por vibração”.

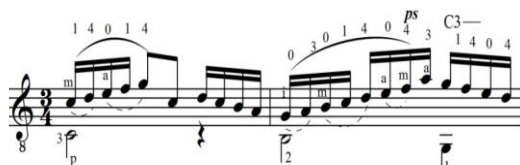


Figura VII-100 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Alves: c. 1-2.

⁴³ “While two-note slurs within conjunct motion are standard in classical guitar technique, most two-note slurs incorporating leaps are impractical on the guitar. What is considered a small interval on the violin, an unfretted instrument tuned in open fifths, may demand an awkward stretch for the left hand on the guitar.”

⁴⁴ “Similar to the two slurring techniques mentioned above ..., the plucking slur on the guitar is rooted in the principle of sustaining the notes to express a *legato*.”



Figura VII-101 – Presto BWV 1001, transcrição de Alves: c. 35-40.

Alves (2012, p. 57-58) concilia ainda estes recursos com outros efeitos, como o “gliding slur” (“gds”), realizado pela mão direita, ou o *glissando* (“gs”), que tornam mais leve a nota ligada.⁴⁵ Na Figura VII-102 o uso do indicador a correr várias cordas em sentido descendente criará um efeito *legato* semelhante ao “gliding slur” referido.

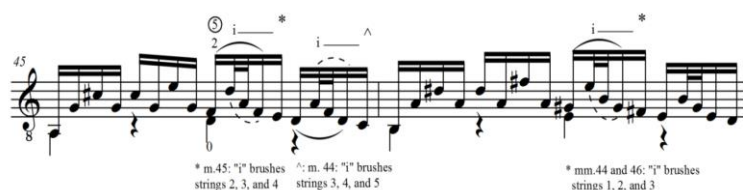


Figura VII-102 – Allegro BWV 1003, transcrição de Alves: c. 45-46.

Evidencia assim uma forte preocupação com os modos de realizar os motivos com ligadura e procura dedilhações que os liguem o mais possível.⁴⁶ Como se referiu e exemplificou, defende o uso de ligados também em motivos sem ligadura no original, com um propósito técnico e musical.

No entanto, realiza mesmo assim algumas passagens na mesma corda aparentemente sem ligados, usando antes uma dedilhação de mão direita que se adivinha leve e rápida, através do recurso aos três dedos (*a-m-i*) e a um esquema que se repete e que ajudará a ligar as notas, como se deduz da observação dos exemplos reproduzidos na Figura VII-103.



Figura VII-103 – Allegro BWV 1003, transcrição de Alves: c. 3 e 14, respectivamente.

O autor discute ainda o efeito *legato* da *campanela*, mas defende que o ligado produzirá um efeito mais semelhante ao da execução de notas numa mesma arcada no violino; considera no entanto o uso deste recurso no sentido de criar um contraste na realização de determinadas passagens (que são por exemplo repetidas com uma dinâmica diferente) ou com um propósito técnico, para ganhar velocidade ou permitir que a mão esquerda descanse (Alves, 2012, p. 97).

⁴⁵ Citando de novo Carcassi, refere-se com este “gliding slur” basicamente a uma realização em que se ataca o polegar numa corda e se desliza suavemente o mesmo dedo para a corda seguinte (mais aguda) antes de a dedilhar, criando um efeito *legato*. O *glissando* é referido nas p. 59-62 do seu trabalho.

⁴⁶ Omite no entanto, certamente por lapso, uma ou outra ligadura (como a do c. 61 da *Fuga* BWV 1003, de três notas).

Por sua vez, Costa (2012, p. 140-182) dedica uma grande parte do seu trabalho, já citado, à questão da realização das notas com ligadura também nos *Sei Solo*, na guitarra. Defende o uso de ligados nas notas com ligadura, mas considera, ao contrário de Alves, que a realização de ligados múltiplos em passagens com ligaduras longas terá um efeito inaudível, perdendo-se a clareza da linha melódica.⁴⁷ Refere as gravações de Korhonen (2011) e a de Hopkinson Smith (1999/2000), esta em alaúde, como exemplo de interpretações em que se usam ligados que abarcam mais de duas notas, e aponta-lhes a consequente perda de clareza.

O problema de se prolongar os ligados de mão esquerda é mecânico, pois a ressonância diminui a cada ataque da mão esquerda, mesmo em trechos rápidos, faltando peso na nota final de um grupo. Poucos violonistas realizam ligados longos de mão esquerda, a tendência é aplicar apenas um ligado no início do grupo e reatacar as outras com a mão direita para não se correr o risco de deixar o restante do grupo inaudível. Essa conduta é particularmente importante nas posições mais altas do instrumento, onde há um decaimento demasiado da primeira para a última nota de cada grupo. ... os ligados de mão esquerda são importantes para o enriquecimento das articulações, mas apenas na medida em que a técnica não obscureça o conteúdo musical. (Costa, 2012, p. 165-166)

As limitações práticas que surgirão, para o autor, do uso de ligados de várias notas, poderão ser compensadas por um ataque de mão direita: “Frequentemente somos obrigados a estabelecer um compromisso entre ligados de mão esquerda e ataques de mão direita na adaptação das ligaduras para que não falte clareza na execução ao violão.” (Costa, 2012, p.166) Propõe o uso combinado de ligados e da *campanela*,⁴⁸ recursos usados no alaúde barroco, que ajudam a conferir *legato* à realização destas passagens.⁴⁹ O exemplo abaixo (Figura VII-104) ilustra o modo como combina os dois processos, que usa num trecho com ligaduras longas.⁵⁰ Apesar disso, reserva os ligados sobretudo para o início dos motivos, realizando várias das notas pertencentes a grupos com ligaduras longas em unicorde sem ligados (ao contrário nomeadamente de Alves).

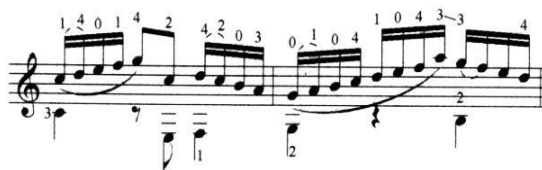


Figura VII-104 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Costa: c. 1-2.

Também nalguns momentos desta transcrição surgem ligados que deixam dúvidas quanto à sua adequação ao efeito das ligaduras. Por exemplo, Costa introduz pares de ligados de duas notas em alguns dos grupos com ligadura de quatro notas da *Siciliana* (já se referiu atrás que Bach distingue claramente as ligaduras de duas e de quatro notas nesse andamento), embora indique as ligaduras originais (Figura VII-

⁴⁷ Como se fez notar, Alves (2012, p. 93-94) é de opinião de que a interpretação da ligadura pressupõe precisamente que as últimas notas sejam mais fracas e de que não se perderá a intenção da ligadura se o final do respectivo motivo resultar pouco perceptível.

⁴⁸ Ressalva no entanto que ao usar *campanelas* se deve evitar “a ressonância prolongada de notas estranhas” (Costa, 2012, p. 155).

⁴⁹ A *campanela* seria notada na tablatura por meio de uma ligadura contínua entre duas notas, enquanto a ligadura a tracejado indicaria a realização de ligados de mão esquerda. Costa (2012, p. 149-153) ilustra essa prática combinada entre a *campanela* e o ligado com a intabulação para alaúde da *Suite* BWV 995, feita por compositor anónimo. Esta suite é referida no capítulo seguinte.

⁵⁰ Nota-se ainda neste exemplo a introdução de ligados em notas sem ligadura.

105). Esta opção pode remeter para uma articulação diferente, em que o motivo original de quatro notas soe dividido em duas notas mais duas.⁵¹



Figura VII-105 – *Siciliana* BWV 1001, transcrição de Costa: c. 5.

Há ainda momentos em que várias ligaduras são omissas (por exemplo nos c. 173-176 ou c. 223-226 da *Fuga* BWV 1003). Mesmo quando se introduzem ligados em tais passagens, eles não dissipam as dúvidas originadas por tal omissão e parecem inclusivamente não atentar no efeito da ligadura. Por exemplo, nos c. 1-2 do *Largo* (1º t.) as ligaduras de três notas não são transcritas, introduzindo-se só um ligado entre a primeira e a segunda nota (Figura VII-106). A terceira nota com ligadura é tocada em dicorde (1º t. do c. 1) e em unicorde (1º t. do c. 2) e não se torna claro para um intérprete o âmbito da ligadura original.



Figura VII-106 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Costa: c. 1-2.

O exame das opções de dedilhação das notas assinaladas com ligadura por Bach leva a concluir que a observação deste sinal não constitui uma prioridade nestas transcrições; o cuidado que se torna evidente nas propostas consideradas à parte (lembrando que duas delas surgem no âmbito de trabalhos académicos que pretendem precisamente oferecer propostas de realização de um aspecto que os respectivos autores afirmam não ser alvo da atenção dos guitarristas) tem sido recente e constitui ainda uma excepção. No entanto, como ficou ilustrado, a interpretação das notas com ligadura envolve uma variedade de recursos que se usam correntemente na guitarra, o ligado e o dicórdio, nomeadamente a *campanela*. Estes recursos permitem obter um efeito particularmente *legato* e leve na interpretação destas notas.

Apesar de o facto de não se recorrer aos recursos descritos deixar adivinhar a indiferença aqui notada, só a audição confirmará a intenção de um intérprete em fazer ressaltar o significado musical deste sinal; isso se observa no Capítulo IX.

Realização das passagens sem ligadura

Tem-se feito notar neste capítulo que as opções de dedilhação permitem inferir sobre o modo de encadear as notas. Também nas passagens sem ligadura, por grau conjunto ou disjunto, a análise dessas opções

⁵¹ A audição da sua gravação deste andamento disponível no YouTube (Costa, 2011b), a referir no Capítulo IX (p. 248), revela no entanto uma realização destas notas com ligadura bastante uniforme e indiferenciada em relação às restantes, pelo que este elemento acaba por não ser relevante na sua interpretação.

permite constatar soluções imediatas e muito guitarrísticas. Por um lado, as notas por grau conjunto realizam-se tendencialmente na mesma posição ou em posições próximas, o que implica tocar várias notas em unicorde; muda-se de posição recorrendo a uma corda solta ou arrastando um dedo para outra casa. Neste tipo de realização a mão esquerda move-se no braço da guitarra como é habitual na execução de escalas. Estas opções podem ser constatadas em muitos dos exemplos da realização de motivos com e sem ligadura, como se notou. Por outro lado, as notas por grau disjunto são tocadas segundo uma lógica de acorde, através de posições também recorrentes no instrumento em que a mão esquerda permanece fixa (frequentemente através da realização de barras). As dedilhações destas passagens deixam adivinhar que as notas ficarão a soar, o que se constata nas gravações observadas neste trabalho (ver os Capítulos V e IX).

Esta prática reflecte o imediatismo das opções que têm sido geralmente tomadas. Pode ser exemplificada com as várias propostas dos primeiros compassos do *Allegro* (Figura VII-107).

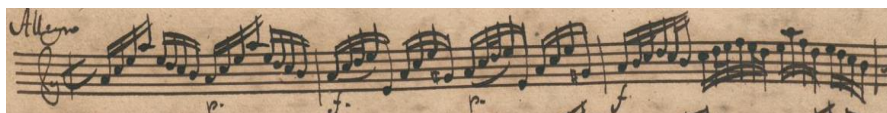


Figura VII-107 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo): c. 1-3.

À excepção de Burley (1997) e de Costa (2012),⁵² todas as transcrições realizam o arpejo inicial do c. 1 (1ª, 3ª t.) num acorde fixo, em barra na 5ª posição.⁵³ Por outro lado, todas indicam várias notas por grau conjunto dos c. 3-4 (1ª-2ª t.) na mesma corda, com ligados para ganhar velocidade (só Barrueco, Korhonen e Alves não realizam ligados nas passagens em colcheias e semifusas), deslocando por vezes um dedo para mudar de posição.

Na segunda secção do andamento, em que o motivo arpejado do c. 1 surge em imitação na dominante (c. 25), todos usam de novo uma barra (Figura VII-108).⁵⁴ Esta é mais uma vez uma escolha que revela a opção por uma dedilhação cómoda e habitual.⁵⁵



Figura VII-108 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 25. Exemplo da realização descrita.

Excepções são as transcrições de **Sayage** e **Costa** (Figura VII-109), embora realizem as notas numa posição aparentemente fixa, que permite adivinhar que elas continuam a soar.



Figura VII-109 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Sayage (2007) e transcrição de Costa (2012): c. 25.

⁵² A transcrição de Sayage (2007) é omissa na indicação da dedilhação dos primeiros compassos.

⁵³ A transcrição de Gianninoto (2006) não indica qualquer dedilhação em toda a passagem.

⁵⁴ Korhonen (2011) e Alves (2012) são omissos na dedilhação desta passagem.

⁵⁵ A minha proposta para as passagens aqui ilustradas deste *Allegro* é apresentada na terceira parte, nomeadamente na p. 309.

178

a indicação de meias barras deixa adivinhar que estas passagens, tal como muitas outras, serão realizadas por acordes arpejados. Note-se porém que, nesta mesma passagem, as notas em que Bach introduziu ligaduras (no grupo ornamental de três notas) são precisamente aquelas que surgem aqui indicadas na mesma corda, enquanto as notas do arpejo, sem ligadura, se tornam ligadas através do seu prolongamento (Figura VII-115). Tais opções prendem-se naturalmente com o imediatismo da execução na guitarra.



Figura VII-115 – *Fuga BWV 1003* (autógrafo) e transcrição de Despalj: c. 206-208.

Na mesma transcrição, muitas notas de longas passagens ornamentais tocam-se na mesma corda, numa posição fixa; não se introduzem ligados nem se recorre a cordas diferentes. Estas opções surgem como sequência não só da opção por dedilhações mais fáceis, ou mais óbvias, mas ainda da própria opção de prolongar os valores rítmicos, já que a escolha da dedilhação fica condicionada pelo facto de determinadas notas serem deixadas a soar (Figura VII-116).

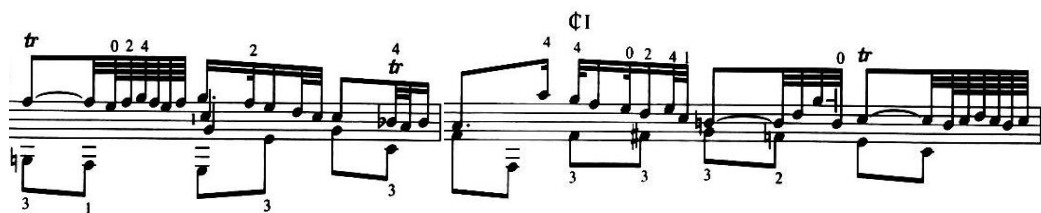


Figura VII-116 – *Grave BWV 1003*, transcrição de Despalj: c. 3-4.

A dedilhação de passagens por grau conjunto e disjunto sem ligadura sugere deste modo realizações que remetem para soluções imediatas e recorrentes na guitarra. As inferências deste tipo de opções são particularmente consideradas no último capítulo desta parte.

Outras opções de dedilhação – a sonoridade

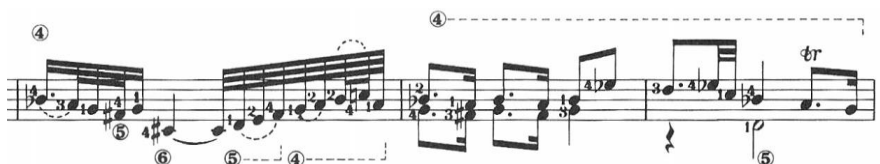
A dedilhação permite ainda adivinhar a sonoridade procurada em vários momentos.

Estas transcrições mostram na realização de várias passagens a procura de uma sonoridade que permita enfatizar expressivamente uma nota ou uma passagem. No sentido de aproveitar a gama expressiva do instrumento, recorre-se nestes casos a posições altas, que permitem obter uma sonoridade mais doce e mais densa, e realizar *vibrato*. A execução de várias notas de uma sequência melódica na mesma corda, sem recorrer à corda solta, possibilita ainda que o timbre se mantenha, e essa pode ter sido também a pretensão de várias opções de dedilhação.

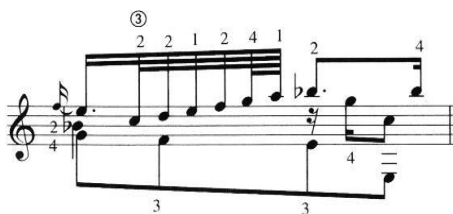
Na Figura VII-118 ilustram-se os compassos iniciais da *Fuga* BWV 1001 da transcrição de **Barrueco** (1998); o autor realiza a primeira entrada do tema sempre na 3ª corda e a segunda sempre na 4ª, o que propicia a igualização tímbrica de todas as notas de cada voz.



No excerto da transcrição de **Yamashita** (1990) do *Adagio* BWV 1005 (Figura VII-119) observa-se o uso da 6ª, 5ª e 4ª corda em passagens que poderiam ser tocadas em posições baixas.



Na transcrição de **Despalj** (2005) do *Adagio* BWV 1001 (Figura VII-120) realiza-se no c. 11 a melodia do soprano na 3ª e na 2ª corda, numa região alta e sem recorrer à corda solta (*mi*).



Korhonen (2011) realiza algumas notas em posições altas, como se ilustra no c. 56 do *Allegro* BWV 1003 (1º t.), na Figura VII-121; no 1º tempo essa opção permite-lhe tocar o *mi* como corda solta e obter um efeito de *campanela*.



Figura VII-121 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Korhonen (2011): c. 56. O exemplo foi já reproduzido na Figura VII-92.

A Figura VII-122 representa uma passagem da transcrição de **Costa** (2012) da *Fuga* BWV 1005 em que o autor recorre a posições altas, além de evitar a corda solta (*si*), no c. 148, no baixo.



Figura VII-122 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 148-149.

A corda solta é outra opção que influencia a sonoridade. O seu uso na guitarra permite resolver questões de dedilhação (mudanças de posição), ganhar rapidez (já que a mão esquerda não é utilizada), prolongar as notas mais tempo do que o valor escrito, tendo ficado ilustrado em muitos exemplos anteriores. No entanto, e apesar de também a corda solta proporcionar uma sonoridade mais clara, é várias vezes evitada. Referiu-se na primeira parte que este recurso, tal como o uso de posições baixas, tem sido privilegiado por intérpretes que pretendem realizar uma interpretação *historicamente informada*, nomeadamente no violino barroco, e a este aspecto se alude novamente na terceira parte. Nestas transcrições não parece surgir uma procura sistemática nesse sentido, apesar de ter de se ressaltar o facto de nem sempre ser possível realizar essa opção. Muitas das cordas soltas aqui indicadas parecem surgir sobretudo na sequência de uma solução de dedilhação imediata e fácil, na execução de arpejos ou para mudar de posição. Realizam-se frequentemente em cordas pisadas notas que poderiam ser executadas em cordas soltas.

Retratam-se na Figura VII-123 dois exemplos de realização do c. 13 do *Andante*, de **Barbosa-Lima** (1974) e de **Sasaki** (2000), respectivamente, em que ambos os autores optam por executar as primeiras notas do soprano sem corda solta, neste andamento expressivo.



Figura VII-123 – *Andante* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974) e transcrição de Sasaki (2000): c. 13.

Noutro excerto do mesmo andamento (c. 4), **Burley** (1997) evita usar cordas soltas (no 2º tempo do c. 4), no baixo (*sol*) e no soprano (*mi*), como se pode observar na Figura VII-124.



Figura VII-124 – *Andante* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 4.

Outro exemplo surge na passagem inicial da *Fuga* BWV 1005, aqui na transcrição de **Barrueco** (1998), em que se evita a corda solta no início do tema (*sol*) e depois na voz superior (c. 5), optando também por posições altas, talvez com o propósito de igualar o timbre na execução desta passagem (Figura VII-125), à semelhança do que foi notado na Figura VII-118.



Figura VII-125 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 1-3.

O uso da corda solta é aconselhado por **Gianninoto** (2006), sob o pretexto de que permite uma sonoridade clara e mais “barroca”. O autor usa essa opção por exemplo no c. 5 do *Allegro* (em que não realiza o arpejo em barra, ao contrário de outras transcrições). Mas já não segue o mesmo princípio na execução do motivo do início da segunda secção (c. 25, retratado nas Figuras VII-108 e VII-109), em que usa uma barra na sétima casa, o que originará certamente um timbre doce (de novo tem de ressaltar-se que este efeito depende da realização no instrumento). Ambos os exemplos surgem na Figura VII-126.



Figura VII-126 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Gianninoto (2006): c. 5 e 25, respectivamente.

Síntese

Este capítulo pretendeu sistematizar aspectos que podem depreender-se das transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 a partir da notação de dedilhação. Considerou nomeadamente a presença de dedilhação, o uso de ligados, a realização de motivos semelhantes, de notas com ligadura e de passagens sem ligadura, opções relativas à sonoridade.

A consideração das inferências interpretativas das escolhas que se tornam evidentes através desta análise, ao nível da articulação, será particularmente examinada no último capítulo desta segunda parte.

Capítulo VIII

Breve referência às transcrições da época e/ou de Bach

A análise apresentada nos capítulos anteriores incidiu sobre aspectos que se prendem com a realização das sonatas na guitarra. O presente capítulo pretende agora considerar brevemente o modo como os parâmetros surgidos a partir dessa análise são versados em transcrições da época (mesmo nos casos em que a autoria de Bach não se possa assumir) para instrumentos que, como a guitarra, possuem uma capacidade de realização harmónica maior do que o violino. Observam-se alterações às notas e aos ritmos, já ilustradas nos capítulos anteriores, e também a notação de um sinal de articulação que surge no autógrafo, a ligadura.

Será a partir da consideração das transcrições para guitarra (e de gravações) e do seu confronto com a prática transcritora da época e/ou de Bach que se discutirão no próximo, e último, capítulo desta parte as principais inferências interpretativas da abordagem que tem vindo a ser feita no instrumento às sonatas para violino.

As obras

Destas sonatas, ou de alguns dos seus andamentos, conhecem-se essencialmente transcrições para instrumentos de tecla. Apenas da *Fuga* BWV 1001 existe uma versão para alaúde. No sentido de atentar nas transcrições de Bach para este instrumento, o único de corda dedilhada para o qual terá escrito, foram também aqui consideradas as transcrições da *Partia* BWV 1006 para violino e da *Suite* BWV 1011 para violoncelo. As transcrições observadas são as que abaixo se discriminam:

| Transcrição | | Obra original | |
|---|-----------------------------------|--|-------------------------|
| BWV – Instrumento – Tonalidade | Cota Rism | BWV – Instrumento – Tonalidade | Cota Rism |
| <i>Fuga</i> BWV 539 (órgão/Ré menor) | D B Mus.ms.Bach P 213, Faszikel 4 | <i>Fuga</i> BWV 1001 (violino/Sol m) | D B Mus. ms. Bach P 967 |
| <i>Fuga</i> BWV 1000 (alaúde/Lá menor) | D-LEm III 11.4, Faszikel 1 | <i>Fuga</i> BWV 1001 (violino/Sol m) | D B Mus. ms. Bach P 967 |
| <i>Sonata</i> BWV 964 (cravo/Ré menor) | D B Mus.ms.Bach P 218, Faszikel 2 | <i>Sonata</i> BWV 1003 (violino/Lá m) | D B Mus. ms. Bach P 967 |
| <i>Adagio</i> BWV 968 (cravo/Sol Maior) | D B Mus.ms.Bach P 218 | <i>Adagio</i> BWV 1005 (violino/Dó M) | D B Mus. ms. Bach P 967 |
| <i>Suite</i> BWV 995 (alaúde/Sol menor) | B Br Ms. II 4085 (Fétis Nr. 2910) | <i>Suite</i> BWV 1011 (violoncelo/Dó m) | D B Mus. ms. Bach P 269 |
| <i>Suite</i> BWV 1006a (?/Mi Maior) | J-Tma Littera rara vol. 2-14 | <i>Partia</i> BWV 1006 (violino/Mi M) ¹ | D B Mus. ms. Bach P 967 |

Figura VIII-1 – Enumeração das transcrições e das respectivas obras originais.

Apesar da incerteza quanto às datas de conclusão das transcrições (Buchet, 1985; David & Mendel, 1998; Shulenberg, 2006), elas serão certamente posteriores às obras para violino e violoncelo.² Ou-

¹ O *Prélude* BWV 1006 foi ainda usado na parte sinfónica orquestral das *cantatas* BWV 29 e BWV 120a.

² As datas referidas na listagem final dos manuscritos são as de um provável período de emergência destas obras considerado no site *Bach Digital*.

tra incerteza prende-se com a autoria de Bach, já que só os manuscritos do BWV 995 e do BWV 1006a são autógrafos.

A **Fuga BWV 539** é um arranjo da fuga da *Sonata* BWV 1001 para órgão de dois manuais e pedal, com um Prelúdio introdutório (D-B Mus. ms. Bach P 213, Faszikel 4). Há vários manuscritos da obra mas nenhum deles é de Bach, sendo duvidosa a sua autoria.³ Da mesma fuga para violino existe um manuscrito da época para alaúde em tablatura francesa, de Johann Christian Weyrauch (1694-1771), a **Fuga BWV 1000** (D-LEm III 11.4, Faszikel 1 tablatura).⁴ Esta versão poderá ser uma cópia de um autógrafo que se tenha perdido ou um arranjo do próprio alaudista (Ledbetter, 2009; Schulenberg, 2006).

Da *Sonata* BWV 1003 e do *Adagio* da *Sonata* BWV 1005 existem transcrições para cravo, respectivamente a ***Sonata* BWV 964** e o ***Adagio* BWV 968**. O manuscrito da época de ambas as obras (D-B Mus. ms. Bach P 218, Faszikel 2) é da autoria de Johann Christoph Altnickol (1719-1759), genro e um dos copistas de Bach.⁵ Questiona-se assim a autoria do arranjo, que pode ser atribuída a Bach ou a Altnickol (Cantagrel, 1982; Ledbetter, 2009; Schulenberg, 2006).⁶ Parece haver no entanto mais consenso quanto à autoria do primeiro no BWV 968 (Ledbetter, 2009), cujas características de escrita revelam uma grande invenção rítmica, melódica, harmónica (Spitta, 1899), e muita liberdade relativamente ao original. Apesar de tudo, pode haver fundamentos para atribuir a Bach tanto uma como outra obra.⁷

Por isso tem sido questionada a responsabilidade de Bach nos arranjos ... e eles aparecem no NBA num volume de composições duvidosas. ... Altnickol foi um dos mais talentosos alunos de Bach e, sendo seu genro, herdou parte do seu espólio musical; é evidente que teve acesso a coisas que não eram de acesso generalizado. ... Bach estava também a fazer transcrições correntes de peças compostas quinze ou vinte anos antes; ao mesmo tempo estava também a rever concertos da mesma época. De facto seria de espantar que alguém sem ser Bach tivesse sido responsável pela audaciosa escrita para tecla do BWV 968. Em ambas as obras o preenchimento da harmonia, especialmente nas vozes intermédias da fuga (BWV 964, segundo andamento), não revela nada que seja atípico de Bach. O único desapontamento é o último movimento do BWV 964, cuja figuração dos arpejos é, na maior parte, simplesmente dividida entra as duas mãos; apenas são acrescentados alguns baixos. Mas até esta reserva aponta igualmente para Bach; aparecem texturas semelhantes em peças para alaúde e noutras obras de tecla (por exemplo, o preâmbulo da Partita nº 5).⁸ (Schulenberg, 2006, p. 357)

³ Informação sobre estas fontes pode ser consultada em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001112. Recorreu-se neste trabalho a uma cópia digital cedida pela *Staatsbibliothek zu Berlin*, como se referiu na introdução.

⁴ Tem o título “Fuga del Signore Bach” e a indicação “Allegro”. Informação sobre esta fonte pode ser consultada em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003302. A cópia do manuscrito usada neste trabalho foi obtida em Koonce, 1989. Esta fuga tem sido tradicionalmente a versão da *Fuga* BWV 1001 mais tocada na guitarra.

⁵ O manuscrito tem o título “SONATA per il CEMBALO SOLO del Sigr J. S. Bach”. O *Grave* BW 1003 surge no BWV 964 como um “Adagio” e a fuga tem a indicação “Allegro”. A cópia do manuscrito de Altnickol foi obtida em http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN770587534&PHYSID=PHYS_0001. Informação sobre esta fonte pode ser também consultada em http://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001120.

⁶ Ledbetter (2009, 119) considera nomeadamente que a longa passagem cromática final do *Adagio* BWV 964 indicará que a transcrição pode ser posterior a Bach.

⁷ Spitta (1899) acreditava que mesmo o BWV 964 seria de Bach: “Apesar de a escrita não ser da mão de Bach, o génio magnífico exibido neste arranjo não deixa lugar para duvidar que é da sua autoria.” (p. 80) (“Although it does not exist in Bach’s handwriting, the wonderful genius displayed in the arrangement leaves no room for doubting that it is from the composer’s own hand.”)

⁸ “Hence, Bach’s responsibility for the arrangements has been questioned ... and they appear in the NBA in a volume of doubtful compositions. ... Altnickol was one of Bach’s more talented students, and, as Bach’s son-in-law, inherited part of his music collection; clearly he had access to things that were not widely distributed. ... Bach was also making actual transcriptions of pieces composed fifteen or twenty years earlier; at the same time he was also revising concertos from the same period. In fact it would be surprising if anyone but Bach had been responsible for the audacious keyboard writing of BWV 968. In both works the filling out of the harmony, especially of the inner voices in the fugue (BWV 964, second movement), reveals nothing atypical of Bach. The one disappointment is the last movement of BWV 964, whose arpeggio figuration is, for the most part, simply divided between the hands; only a few bass notes are

Das outras duas transcrições aqui observadas existem autógrafos. Da **Suite BWV 995** (transcrição da *Suite* BWV 1011 para violoncelo) há dois manuscritos. Um é de Bach (B-Br Ms. II 4085 [Fétis Nr. 2910]), está escrito em notação convencional, para um alaúde de catorze ordens (Koonce, 1989; Ledbetter, 2009; Schulenberg, 2006), e será a única obra “inequivocamente atribuída ao alaúde pelo próprio Bach.”⁹ (Ledbetter, 2009, p. 238)¹⁰ O outro (D-LEm III 11.3) é da autoria de um alaudista desconhecido e está em tablatura francesa, para um alaúde de treze ordens (Koonce, 1989; Ledbetter, 2009).¹¹ Mostra desvios em relação ao autógrafo que variam consoante os andamentos e visarão facilitar a execução. A notação espelha práticas interpretativas da época no instrumento e observam-se recursos como transposições à oitava (inferior), alterações à disposição das notas dos acordes, ao ritmo, à melodia, a adição de sinais de ornamentação (Koonce, 1989; Ledbetter, 2009). A versão em tablatura será posterior ao autógrafo (Ledbetter, 2009).

Da **Suite BWV 1006a** (transcrição da *Partia* 1006 para violino) existe também uma versão autógrafa (J-Tma Littera rara vol. 2-14).¹² Esta é uma obra comumente tocada em alaúde (e em guitarra), embora se questione qual o seu destinatário instrumental, nomeadamente se poderá ter sido escrita para um instrumento de tecla (Costa, 2012; Koonce, 1989; Ledbetter, 2009; Schulenberg, 2006; Wade, 1985).¹³

Adição de notas e outras alterações às notas originais

Bach adaptou muitas obras, suas e de outros compositores, a instrumentos diferentes. Essa prática estaria relacionada com a necessidade de apresentar obras em pouco tempo (Westrup, 1969). Vários autores enfatizam o carácter transformador das suas transcrições. Bach não se limitava a escrever para um instrumento aquilo que tinha escrito para outro, antes adaptava a escrita às capacidades do novo instrumento, observando as suas características e os seus recursos próprios. Mudava tonalidades e tessituras, suprimia vozes, acrescentava linhas melódicas, ampliava harmonias, adicionava ornamentação, alterava registos, mudava a extensão das obras, valores rítmicos e a duração das notas (Cantagrel, 1982; Paul, 1953; Schröder, 2007): “Em praticamente cada caso Bach fez muito mais do que adaptar as notas da partitura original a um estilo apropriado a outro instrumento. A maioria dessas peças representam verdadeiras transformações e amplificações das ideias musicais contidas nos originais.”¹⁴ (Aldrich, 1949, p. 27) Refere-se um testemunho de Johann Friedrich Agricola (1720-1774) que afirma que Bach tocava as obras para violino no cravo acrescentando-lhes harmonia (Cantagrel, 1982; Ledbetter, 2009; Lester, 1999; Schulenberg, 2006). Esta prática esta-

added. But this very restraint also points to Bach; similar textures occur in the lute pieces and in other keyboard works (e.g., the preambulum of Partita no. 5)”

⁹ “... the only one ... that is unequivocally assigned to the lute by Bach himself.”

¹⁰ Apresenta duas capas, uma exterior com o título “Pièces pour la luth a Monsieur Schouster par J. S. Bach” e outra interior, intitulada “Suite pour la Luth par J. S. Bach”. A cópia do manuscrito foi consultada em Koonce, 1989. Informação sobre esta fonte pode ser obtida em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000269.

¹¹ Intitula-se “G mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach”. A cópia do manuscrito foi consultada em Koonce, 1989. Informação sobre esta fonte pode ser obtida em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003301.

¹² A cópia do manuscrito foi consultada em Koonce, 1989. Informação sobre esta fonte pode ser obtida em http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003822.

¹³ O título “Suite pour le clavecin composé par J. S. Bach” ter-lhe-á sido dado no início do século XIX.

¹⁴ “In almost every case Bach has done far more than adapt the notes of the original score to a style appropriate to another instrument. Most of these pieces represent actual transformations and amplifications of the musical ideas contained in the originals.”

ria relacionada com a sua actividade como cravista e organista, e com o hábito que tinha de improvisar nesses instrumentos.

Por outro lado, aquilo que sabemos da improvisação de Bach é que ele gostava de ‘massas de harmonia’, daí as texturas bastante densas do BWV 964 e os arranjos do Adagio da Sonata em Dó major (BWV 968) poderem representar algo parecido com aquilo que Bach tocava.¹⁵ (Ledbetter, 2009, p. 119)

Os processos que usava ao transcrever obras suas e de outros autores denotam uma tendência para enriquecer a textura e reelaborar a escrita, nomeadamente através da adição e alteração de notas (com diminuições e elaborações melódicas), alterações harmónicas e texturais, ou reduções (Costa, 2012; Freitas, 2005; Ledbetter, 2009; Lester, 1999; Rodrigues, 2011; Teixeira, 2009). Tais alterações seriam desenvolvidas como uma “ornamentação improvisada”¹⁶ (Aldrich, 1949, p. 28) e podem observar-se nas transcrições que se examinam, mesmo nas que possam não ser de Bach; neste caso, traduzirão uma prática comum na época. Os exemplos que se seguem mostram uma expansão de recursos na adaptação das obras aos novos instrumentos.

Instrumentos de tecla (órgão, cravo)

Os arranjos da fuga da *Sonata* BWV 1001, para órgão e para alaúde, adaptam a obra aos novos instrumentos e exploram os temas e os motivos originais, a harmonia, a polifonia, o âmbito sonoro, a textura, a ornamentação (Lester, 1999; Rodrigues, 2011; Schröder, 2007).¹⁷ Ambos estão escritos numa tonalidade diferente do violino (respectivamente, Ré e Lá menor).¹⁸ Na *Fuga BWV 539* para órgão adicionam-se notas e linhas melódicas à obra para violino, amplia-se o registo, adensa-se a textura, variam-se os motivos (Lester, 1999; Hoppstock, 2013). Acrescentam-se duas passagens, cada uma de um compasso (c. 5-7, 29-30).¹⁹ O tema inicial tem duas entradas adicionais (c. 5-6), antes do episódio do c. 8 (c. 7 do violino), em que o órgão volta a encontrar-se com o original; outro compasso é introduzido por uma nova entrada do tema (c. 29, no pedal). Os motivos melódicos surgem por vezes em valores mais curtos (diminuição rítmica) e o soprano é expandido, ornamentado, através da adição de notas, como se pode observar no exemplo da Figura VIII-2.

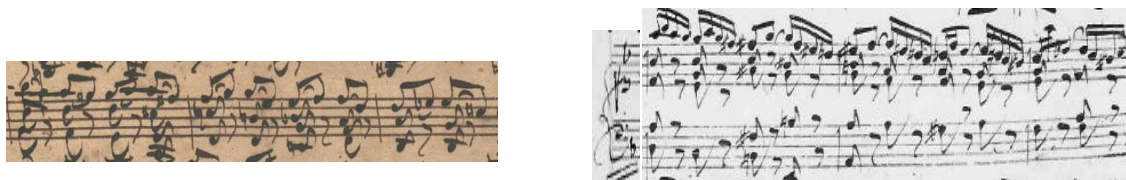


Figura VIII-2 – *Fuga* BWV 1001 (c. 30-32) e *Fuga* BWV 539 (c. 32-34).

¹⁵ “On the other hand, what we know of Bach’s improvisation is that he liked ‘masses of harmony’, so the rather full textures of BWV 964 and the arrangements of the Adagio of the C major Sonata (BWV 968) may represent something like what Bach played.”

¹⁶ “improvised ornamentation”

¹⁷ Este processo de adaptação a um novo instrumento e às suas diferentes capacidades de realização é designado por “transfonação” por Carvalho (2011, p. 2) e por Rodrigues (2011, p. 50); é descrito por este como a “adequação de uma obra cujo instrumento original difere ao nível de âmbito, timbre, idioma, técnica, possibilidade textural do(s) instrumento(s) destinatário(s).” (Rodrigues, 2011, p. 50)

¹⁸ Schulenberg (2006, p. 357) salienta a prática de Bach de transpor a maior parte dos arranjos para instrumentos de tecla a um intervalo de quinta, com o propósito de encontrar uma tessitura que se adaptasse melhor a esses instrumentos. Isso mesmo se constata nas transcrições para órgão e cravo aqui consideradas.

¹⁹ Os c. 8 e 32 do órgão correspondem respectivamente aos c. 7 e 30 do violino.

Há também pequenas variações no tratamento das vozes. O exemplo abaixo ilustra um momento em que os valores rítmicos e o encadeamento das três vozes originais são realizados com pequenas modificações, que incluem simultaneamente a diminuição e alterações rítmicas, a adição e o prolongamento de várias notas, e ainda a transposição à oitava inferior do baixo.²⁰ As vozes surgem no violino de forma vertical e no órgão há mais movimento melódico (para além da adição de uma voz).



Figura VIII-3 – *Fuga* BWV 1001 (c. 22-23) e *Fuga* BWV 539 (c. 23-24).

Surgem ocasionalmente notas diferentes, próximas da nota original, nomeadamente em sequências de arpejos, como pode constatar-se no exemplo reproduzido na Figura VIII-4.²¹

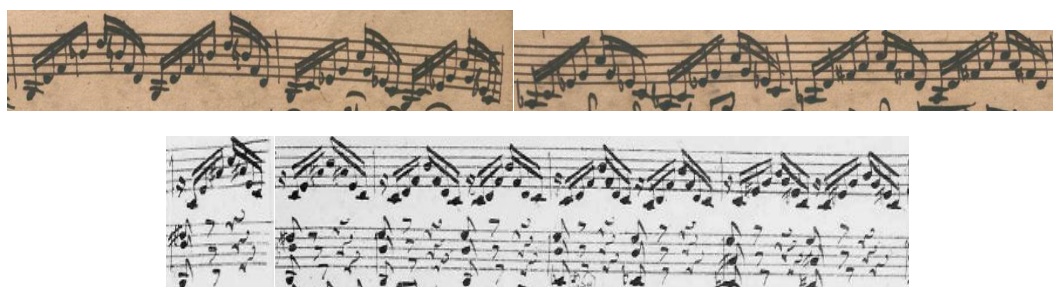


Figura VIII-4 – *Fuga* BWV 1001 (c. 47-50) e *Fuga* BWV 539 (c. 49-52).

A adição de notas, de baixos e de linhas melódicas originam momentos de grande densidade harmónica (sobretudo nas cadências). Ilustra-se este tratamento no exemplo reproduzido na Figura VIII-5, em que se expande também a melodia original.



Figura VIII-5 – *Fuga* BWV 1001 (c. 34-37) e *Fuga* BWV 539 (c. 36-39).

Para Lester (1999, p. 81), as vozes e os motivos adicionais farão perder a clareza das linhas melódicas originais, além de aumentarem a sua complexidade. No entanto, mantém-se a nitidez das entradas do tema e adicionam-se notas sobretudo no desenvolvimento (a partir do c. 60, por ex.); há mesmo situações em que o baixo se limita a pontuar ritmicamente a melodia do soprano original, em colcheias intercaladas por pausas (c. 4-18); ilustrou-se um destes exemplos na Figura VIII-4. O jogo entre as notas adicionadas e as pausas

²⁰ Rodrigues (2011) realça também esta “oitavação” (p. 74) como um dos meios frequentemente usados por Bach nas transcrições.

²¹ Este fenómeno de “transgradação pontual” é definido em Rodrigues (2011) como uma “deformação ocasional de motivo ou célula em que a nota original é substituída por uma nota próximo pertencente à harmonia e no âmbito do instrumento de destino.” (p. 70) O efeito ocorre ainda noutros momentos desta fuga (c. 50-51, 68, 69, 90).

confere um carácter rítmico às passagens. Schulenberg (2006) nota até a “simplicidade” (p. 362) da adição de vozes,²² e uma ideia semelhante é apontada por outros autores.

De facto, a transcrição da Fuga em Sol menor a quatro vozes para violino solo como uma Fuga para órgão mostra como música originariamente designada para ser tocada nas quatro cordas de um violino, quando interpretada nos manuais e no pedal de um órgão, não ganha num sentido estrutural: as duas versões são simplesmente uma transposição de um idioma instrumental para outro.²³ (Wolff, 2000, p. 232)

A *Sonata BWV 964* para cravo, transposta para Ré menor, aproveita igualmente as potencialidades do instrumento e amplia a escrita da *Sonata BWV 1003*. As vozes do violino são distribuídas pelas duas pautas. A harmonia e a estrutura do original são clarificadas através de um novo baixo, adicionam-se notas que formam acordes, realizando a harmonia implícita, ou que preenchem acordes preexistentes, criam-se e modificam-se motivos melódicos e rítmicos, expande-se a melodia (Costa, 2006; Ledbetter, 2009; Costa, 2012).

O tratamento dado a cada andamento é diferente. A harmonia é ampliada no *Adagio*: preenchem-se acordes com notas intermédias e graves, formam-se novos acordes, adicionam-se e oitavam-se baixos. A Figura VIII-6 ilustra uma passagem do *Adagio* BWV 964 que expande o motivo do soprano original do *Grave* BWV 1003 através da adição de notas e adiciona um motivo imitativo no baixo e notas ao último acorde; introduz ainda um sinal de ornamentação.



Figura VIII-6 – *Grave* BWV 1003 e *Adagio* BWV 964: c. 11.

Introduzem-se vozes com novos motivos em momentos em que o soprano mantém uma nota longa, que conferem movimento à obra.²⁴ Realizam-se variações melódicas e rítmicas à melodia. O primeiro exemplo reproduzido na Figura VIII-7 ilustra a adição de motivos numa nova voz e o segundo mostra uma variação melódica do motivo original.



Figura VIII-7 – *Grave* BWV 1003 e *Adagio* BWV 964: c. 8 (1ª-2ª t.) e c. 14 (3ª t.), respectivamente.

A textura é intensificada na fuga. Adicionam-se vozes a acordes, há um movimento contínuo de escalas e de arpejos em semicolcheias (a ornamentação escrita é constante, os cromatismos também, como no violino).

²² O autor crê por isso que esta obra será anterior à *Sonata BWV 964* para cravo, cuja complexidade de adição de vozes na fuga salienta.

²³ “In fact, the transcription of the four-part Fugue in G minor for solo violin as an organ Fugue shows how music originally designed to be played on the four strings of a violin does not, when performed on the manuals and the pedal of an organ, gain in a structural sense: the two versions are merely a translation from one instrumental idiom to another.”

²⁴ Rodrigues (2011) refere também este processo de “ornamentação compensatória”, que “consiste no enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar através de actividade não apresentada no texto original.” (p. 64) Sublinhando que o recurso seria utilizado na interpretação em cravo na época de Bach, prevê o seu uso na adaptação para guitarra de obras de Bach.

Adicionam-se passagens imitativas, motivos melódicos e rítmicos novos, células rítmicas que decorrem por vezes do motivo inicial, notas pedal.²⁵

Estes processos estão espelhados nos primeiros compassos (Figura VIII-8). A melodia é imitada no baixo, como no violino, mas o soprano continua com um novo motivo (c. 3-4). Quando o tema retorna a esta voz, o baixo realiza uma descida cromática (c. 5).

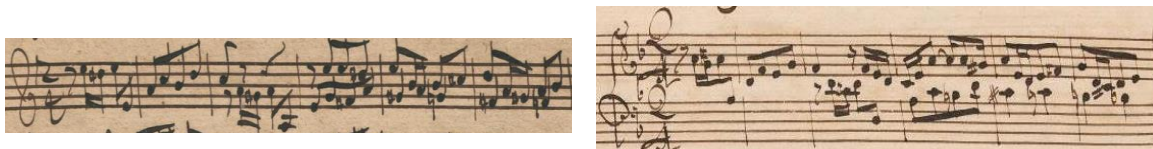


Figura VIII-8 – Fuga BWV 1003 e Fuga BWV 964: c. 1-6.²⁶

Os motivos do soprano são expandidos, ornamentados, com diminuições e variações melódico-rítmicas nas várias vozes.²⁷ A Figura VIII-9 ilustra uma dessas passagens, em que também se adicionam motivos noutras vozes; a Figura VIII-10 reproduz um compasso cuja primeira nota (*sol#* do original, *dó#* na transcrição) surge como um baixo e em que se varia a melodia do soprano.²⁸



Figura VIII-9 – Fuga BWV 1003 e Fuga BWV 964: c. 81-88.



Figura VIII-10 – Fuga BWV 1003 e Fuga BWV 964: c. 111.

Recursos semelhantes surgem no *Andante*. Adicionam-se vozes numa tessitura mais aberta, os motivos são variados (Costa, 2012). Várias vozes dos acordes são diferentes do violino (1º acorde do c. 4), entre outras modificações. A Figura VIII-11 representa um exemplo de adições de notas e de alterações melódicas e rítmicas, e a Figura VIII-12 ilustra uma passagem em que o baixo muda de registo como no original,

²⁵ São exemplo de passagens imitativas os c. 18-20, 201-203, de novos motivos os c. 46-49, 186-187, de ritmos que decorrem do motivo inicial os c. 38-40, 90, 186-187, 190, de notas pedal os c. 38-40, 107-108, 151-154, 256. No entanto, nalguns momentos realizam-se menos notas do que na fuga para violino (c. 71-72, 109).

²⁶ A *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Bach, 1894a) nota no c. 4 (2ª t.) um ritmo diferente (duas semicolcheias e colcheia), surgindo a primeira nota igualmente prolongada.

²⁷ Por exemplo nos c. 67, 71, 82-84, 88-95, 111-114, 124, 130-131, 139-141, 151-154, 157-165, 163-167, 213-224, 252-256, 259-261, 283. Variam-se também notas de acordes pertencentes à harmonia (c. 55).

²⁸ Este é um fenómeno semelhante ao da “permutação pontual” referida por Rodrigues (2011, p. 79-82).

mas à oitava superior (c. 21), mantendo o registo original no c. 23 (este exemplo mostra ainda uma supressão de notas no início do 3º t. do c. 21).



Figura VIII-11 – *Andante* BWV 1003 e *Andante* BWV 964: c. 5-8.

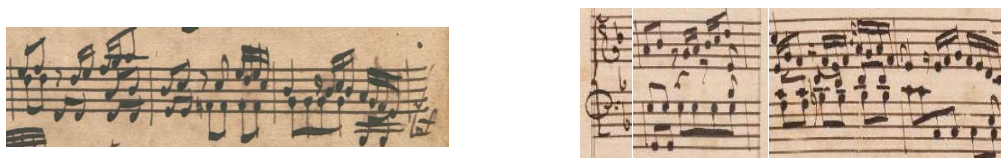


Figura VIII-12 – *Andante* BWV 1003 e *Andante* BWV 964: c. 21-23.

Surgem muito menos modificações no *Allegro* (Schulenberg, 2006; Costa, 2012). Como se notou já na análise das transcrições para guitarra, acrescentam-se poucos baixos (surge um motivo melódico e rítmico nos c. 3-4, 32-33) e nenhuns acordes. Não se alteram notas.

O **Adagio BWV 968**, também para cravo, adiciona por sua vez muitas notas ao BWV 1005, tais como escalas, passagens cromáticas, arpejos, acordes, ornamentação escrita: “Bach parece ter abordado a transcrição da terceira sonata para violino (BWV 1005) com maior liberdade do que a segunda, pois o arranjo do adagio altera por completo a textura e o carácter do original.”²⁹ (Schulenberg, 2006, p. 358) Os motivos surgem em várias vozes, em sequências imitativas (c. 17), introduzem-se notas pedal (c. 16). O discurso musical é denso, num desenrolar contínuo de notas. Aproveita-se a tessitura do cravo, adapta-se a obra a um instrumento com recursos diferentes, capaz de expandir características originais (harmonia implícita, densidade, movimento). Ornamenta-se o soprano original e desenvolvem-se baixos implícitos; exacerba-se o cromatismo, adicionando “inúmeros contrapontos dissonantes e cromáticos desorientadores.”³⁰ (Lester, 1999, p. 54-55)

Logo nos primeiros compassos adicionam-se notas, linhas melódicas, acentuam-se dissonâncias, amplia-se a harmonia. O motivo inicial é intercalado por colcheias em terceiras (c. 1-4, 6, 8, 10), acrescentam-se acordes de quatro e cinco notas (a partir do c. 3), o baixo realiza sequências arpejadas (c. 5, 7, 9, 11).

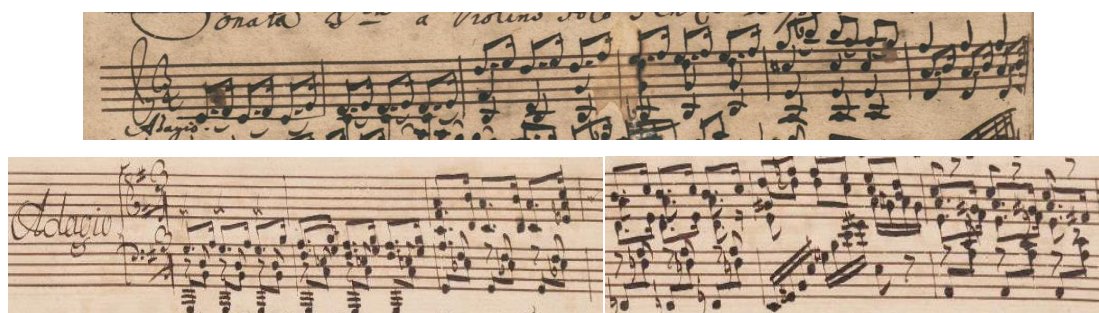


Figura VIII-13 – *Adagio* BWV 1005 e *Adagio* BWV 968: c. 1-6.

²⁹ “Bach seems to have approached the transcription of the third violin sonata (BWV 1005) with greater freedom than the second, as the arrangement of the adagio completely alters the texture and character of the original.”

³⁰ “... numerous disorienting dissonant and chromatic counterpoints.”

Os exemplos pretenderam ilustrar a multiplicidade de modificações realizadas às notas de andamentos das sonatas quando transcritos para instrumentos de tecla. As adições de notas e outras alterações ficaram também ilustradas nos capítulos anteriores, quando foram confrontadas com as transcrições para guitarra.

Alaúde

Em contrapartida, as transcrições para alaúde apresentam diferenças. As alterações às obras originais para violino ou para violoncelo, embora bastantes, são mais limitadas.

A **Fuga BWV 1000** mantém a tonalidade original de Sol menor da *Fuga* BWV 1001. Koonce (1989) transpõe-na para Lá menor e são da sua transcrição os exemplos aqui ilustrados. Note-se que existem outras diferenças entre esta transcrição e a tablatura original: Koonce não transpõe à oitava inferior todos os baixos transpostos por Weyrauch em relação ao original para violino (por questões que se prendem com a adaptação à guitarra), omite notas de um acorde³¹ e não transcreve numerosas ligaduras;³² inclui ainda algumas notas (num parêntesis recto) que não existem no manuscrito em tablatura e muda notas que serão certamente erros de notação, surgidas da indicação de uma letra na linha errada.³³ Estão assinalados todos os casos em que os exemplos aqui reproduzidos da edição de Koonce apresentam diferenças relativamente à tablatura.

A Figura VIII-14 ilustra um excerto da tablatura original. Neste sistema de notação não se assinalam as notas mas antes “os locais no instrumento onde se colocam os dedos em conjunto com a respectiva figuração rítmica.” (Sanches, 2011, p. 10); na tablatura francesa, cada trasto era indicado por uma letra (as linhas horizontais indicam as ordens de cordas), como se pode observar.

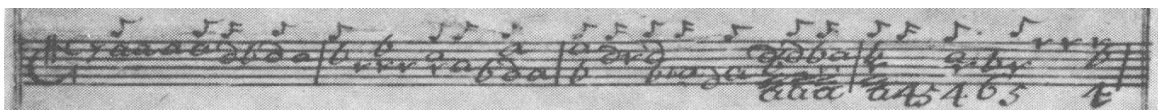


Figura VIII-14 – Excerto da tablatura da *Fuga* BWV 1000 para alaúde (c. 1-4), por Johann Christian Weyrauch.

No que respeita a adição de notas esta fuga apresenta um tratamento mais simplificado do que a fuga para órgão. É também mais extensa do que o BWV 1001, com mais dois compassos: uma entrada nova do tema surge no baixo (c. 3-4), as duas obras voltam a coincidir no início do c. 6 (c. 4 do violino) e há uma nova entrada no c. 7. O primeiro episódio dá-se assim em momentos diferentes nos dois instrumentos, a partir respectivamente do c. 6 e do c. 8. Acrescentam-se baixos em sequência, vários deles como nota pedal, que surgem também no BWV 539. Alguns acordes realizam-se com mais notas, outros com menos e muitos mantêm as notas. Por vezes adicionam-se vozes que formam novos acordes. Ledbetter (2009) enfatiza que alterações como estas terão um propósito idiomático, o de “tirar vantagem das maiores possibilidades contrapontistas do alaúde.”³⁴ (p. 266) Aproveitam as capacidades do novo instrumento relativamente às do violino, ao nível de registo e de textura. A Figura VIII-15 ilustra a adição de baixos, à semelhança de

³¹ No primeiro acorde do c. 84.

³² Surgem também ligaduras diferentes (c. 80).

³³ Há ainda outras notas diferentes do manuscrito em tablatura na transcrição de Koonce (c. 35).

³⁴ “... to take advantage of the greater contrapuntal possibilities of the lute.”

outras seqüências, e a Figura VIII-16 mostra a introdução de acordes sobre as duas notas originais e a expansão dos acordes originais com novas notas.

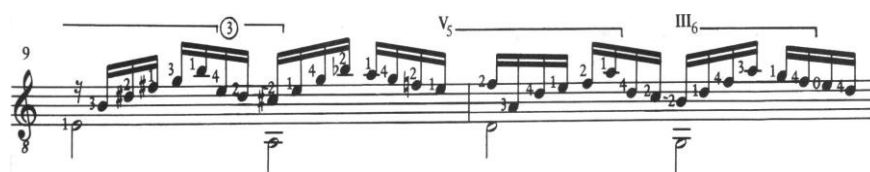


Figura VIII-15 – *Fuga* BWV 1000: c. 9-10 (transcrição de Koonce, 1989).



Figura VIII-16 – *Fuga* BWV 1001 (c. 93-94) e *Fuga* BWV 1000 (c. 95-96).

Realizam-se outras modificações, como supressões de notas, transposições, alterações melódicas e rítmicas (Hoppstock, 2013). Os exemplos abaixo ilustram a supressão de notas de acordes (Figuras VIII-17, VIII-18), alterações rítmicas ao soprano (Figuras VIII-18 [no 3º t. do c. 59], VIII-21) e melódicas (Figura VIII-20), a reiteração de notas do soprano prolongadas no original (Figuras VIII-21, VII-22). A Figura VIII-19 mostra ainda uma pequena variação (3º t.), uma troca entre as duas primeiras notas, e a transposição à oitava inferior da que tem função de baixo (*ré* no violino, *mi* no alaúde).



Figura VIII-17 – *Fuga* BWV 1001 (c. 31) e *Fuga* BWV 1000 (c. 33).



Figura VIII-18 – *Fuga* BWV 1001, c. 57-58, e BWV 1000, c. 59-60.

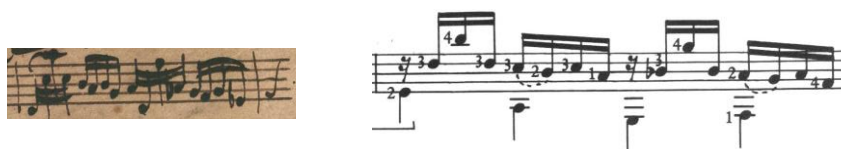


Figura VIII-19 – *Fuga* BWV 1001 (c. 66) e *Fuga* BWV 1000 (c. 68).



Figura VIII-20 – *Fuga* BWV 1001 (c. 40) e *Fuga* BWV 1000 (c. 42).



Figura VIII-21 – *Fuga* BWV 1001 (c. 35) e *Fuga* BWV 1000 (c. 37).

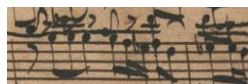


Figura VIII-22 – *Fuga* BWV 1001 (c. 15-16) e *Fuga* BWV 1000 (c. 17-18).

Esta transcrição realiza ainda alguns motivos do tema parcialmente omissos no violino (c. 55, 76, 86) e sugere ornamentos adicionais, como o do 3º tempo do compasso reproduzido na Figura VIII-23.



Figura VIII-23 – *Fuga* BWV 1000: c. 24.

Já a **Suite BWV 995**, na versão aqui considerada – a autógrafa – está transposta para Sol menor, adaptando-se à tessitura do alaúde. Ao transcrever o BWV 1011 para violoncelo, Bach preenche acordes, adiciona e oitava notas no registo grave (Teixeira, 2009). Estas notas reforçam momentos de cadência e conferem movimento às danças mais rítmicas, como a *Allemande*, a *Courante*, as *Gavottes*, a *Gigue*. Yates (1998, Part 2, § 1) considera que os arranjos para alaúde das obras para cordas friccionadas sem acompanhamento deixarão transparecer o conhecimento da parte de Bach da textura e da técnica do instrumento – sublinha que a melodia era rápida e ornamentada por ser tocada pelos dedos, enquanto o baixo tinha menos movimento por ser realizado pelo polegar.

No *Prélude* inicial, é adicionada por vezes uma voz às notas simultâneas do violoncelo e repetem-se vários baixos uma oitava abaixo. Na segunda parte, rápida, introduzem-se baixos em colcheias, com ritmos que decorrem por vezes do tema, e motivos curtos. Alguns acordes são adensados com mais vozes, numa textura *brisé*, comum na realização neste instrumento, tal como no cravo (Ledbetter, 2009).³⁵ Além de preencherem a harmonia, estas adições conferem movimento e ritmo. A passagem reproduzida no c. VIII-24 exemplifica a adição de baixos e de vozes que formam acordes, no confronto do original para violoncelo com a sua transcrição.

³⁵ O estilo *brisé* referia-se à realização de uma textura arpejada para instrumentos como o alaúde ou os instrumentos de tecla. Ledbetter (2014) salienta que o termo contemporâneo seria antes “luthé” – este termo foi usado, entre outros, por François Couperin (1631-1708/12), e denota a transferência de figurações idiomáticas do alaúde para o cravo na música francesa do século XVII, nomeadamente nos *prélúdios não medidos* a referir no próximo capítulo (p. 233).



Figura VIII-24 – *Prélude* BWV 1011 (manuscrito de Anna Magdalena Bach) e *Prélude* BWV 995 (autógrafo): c. 130-138.

Na *Allemande* (designada por Anna Magdalena Bach por *Courante*) introduzem-se notas e acordes longos, em momentos em que a melodia respira, e na *Courante* acrescenta-se uma voz a alguns acordes (criando situações de maior densidade harmónica a partir do c. 4) e um baixo com um carácter rítmico e interventivo. Mas há andamentos com muito poucas notas adicionadas, ou quase nenhuma, caso da *Sarabande*, em que surgem só pequenos movimentos melódicos no baixo, nas cadências finais e num ou noutro momento isolado (c. 7, 15, 19). Como pode observar-se nos primeiros compassos representados na Figura VIII-25, nenhuma nota é adicionada ao original para violoncelo, à excepção do último compasso. Bach dispõe as vozes em duas partes – transpõe o baixo para um registo grave e prolonga-o ligeiramente (c. 3, 5, 6).



Figura VIII-25 – *Sarabande* BWV 1011 e *Sarabande* BWV 965: c. 1-7.

Na *Gavotte I* é também unicamente acrescentada uma ou outra nota. Tal como na *Gavotte II* e na *Gigue*, adicionam-se baixos em semínimas, alternados por pausas que pontuam a melodia num movimento leve, de dança. Na Figura VIII-26 ilustra-se uma passagem da *Gigue* em que o motivo original do soprano é reproduzido nalguns momentos no novo baixo.³⁶



Figura VIII-26 – *Gigue* BWV 1011 e *Gigue* BWV 995: compassos finais.

³⁶ Ocorre em várias transcrições de Bach essa “deslocação tessitural” (Rodrigues, 2011, p. 50-54).

Não surgem supressões significativas de notas, mas realizam-se pontualmente alterações melódicas e rítmicas. Adicionam-se ainda sinais de ornamentação para além dos que existem no original. A Figura VIII-27 mostra uma passagem em que a versão para alaúde apresenta alterações melódicas relativamente ao original, e a Figura VIII-28 ilustra uma apresentação diferente do motivo rítmico deste início da *Allemande*, tal como a adição de um sinal de ornamentação (c. 2).



Figura VIII-27 – *Prélude* BWV 1011 e *Prélude* BWV 995: c. 84-89.

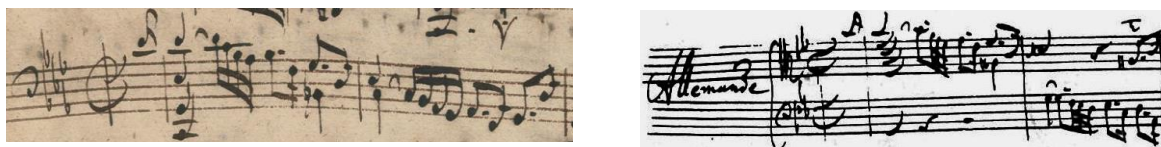


Figura VIII-28 – *Allemande* ("Courante") BWV 1011 e *Allemande* BWV 995: c. 1-2.

A **Suite BWV 1006a** apresenta uma escrita mais densa do que o BWV 995, o que pode estar relacionado com a maior densidade da obra original para violino (a *Partia* BWV 1006), comparativamente com a de violoncelo (Bylsma, 2001; Yates, 1998). Bach mantém a tonalidade original (Mi Maior), oitava baixos, adiciona baixos e vozes que preenchem acordes (Costa, 2012). Realiza a harmonia implícita no original, criando também uma textura *brisé* (Ledbetter, 2009).

No *Prélude* surgem baixos, muitas vezes como notas pedal e duplicados à oitava inferior – é exemplo o *mi* do c. 1 que se repete até ao 17, de dois em dois compassos (Figura VIII-29).³⁷



Figura VIII-29 – *Prélude* BWV 1006 e *Prélude* 1006a: c. 1-3.

Preenchem-se vozes pontualmente em momentos de cadência (c. 134-136), formam-se por vezes curtas sequências melódicas (c. 125-133). A Figura VIII-30 exemplifica parte de uma sequência introduzida em semínimas no baixo.

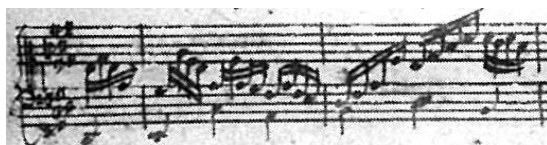


Figura VIII-30 – *Prélude* BWV 1006a: c. 126-128.

³⁷ O *Prélude* tem um compasso a mais em relação ao violino, o último, em que Bach realiza uma pequena expansão melódica: no original o último arpejo acaba no *mi* agudo, enquanto nesta versão volta a descer e termina no *mi* grave.

Porque é possível individualizar a linha do baixo, há momentos em que a primeira nota do soprano é transposta à oitava inferior e, como tal, transformada em baixo.³⁸ A realização dos c. 94 e 95 do *Prélude* exemplifica este processo.

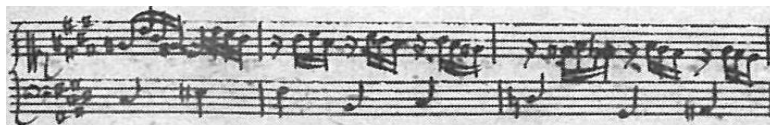


Figura VIII-31 – *Prélude* BWV 1006a: c. 93-95.

Os mesmos procedimentos são usados nos restantes andamentos, a que se adicionam baixos e outras vozes. Algumas sucessões de baixos acentuam o carácter de dança dos andamentos, criam linhas melódicas novas, reiteram motivos rítmicos do soprano. Ilustra-se na Figura VIII-32 a adição de notas e a transposição à oitava inferior e uma alteração rítmica (2º t. do c. 77); a Figura VIII-33 mostra a adição de baixos e de outras notas; torna-se notório neste exemplo o carácter rítmico do baixo adicionado por Bach; o excerto reproduzido na Figura VIII-34 evidencia o acréscimo de movimento através da introdução de baixos, em conjugação com a adição de pausas; e a Figura VIII-35 ilustra a adição de linhas melódicas num novo baixo, e de outras notas.



Figura VIII-32 – *Gavotte en Rondeaux* BWV 1006 e *Gavotte en Rondeaux* BWV 1006a: c.77-79.

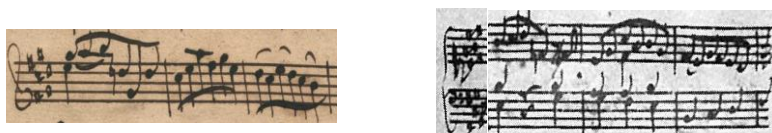


Figura VIII-33 – *Menuet II* BWV 1006 e *Menuet II* BWV 1006a: c. 26-28.

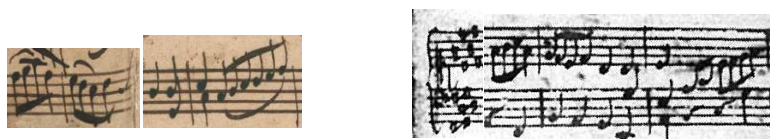


Figura VIII-34 – *Bourrée* BWV 1006 e *Bourrée* BWV 1006a: c. 31-33.



Figura VIII-35 – *Gigue* BWV 1006 e *Gigue* BWV 1006a: c. 12-14.

³⁸ Costa (2012) refere este processo de “desmembramento da linha original” (p. 86-87).

O movimento lento, *Loure*, é, também aqui, o que apresenta menos alterações. Surgem baixos e algumas notas que preenchem a harmonia. A passagem representada na Figura VIII-36 ilustra a introdução de vozes no original.

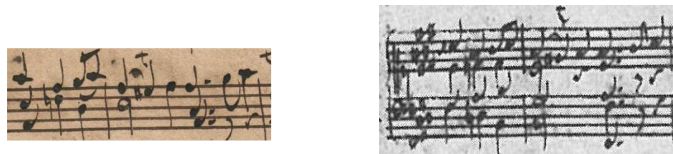


Figura VIII-36 – *Loure* BWV 1006 e *Loure* BWV 1006a: c. 14-15.

Adicionam-se ainda alguns ornamentos adicionais (Ledbetter, 2009).

Existem também alterações melódicas ao original (e rítmicas, como se ilustrou) e transposições à oitava. As Figuras VIII-37 a VIII-39 ilustram vários exemplos de tais recursos. A Figura VIII-37 exemplifica no *Prélude* a transposição de uma nota à oitava inferior (a primeira), que é prolongada, e uma troca nas três últimas notas do arpejo (o original realiza *dó-fá-dó* e a transcrição *fá-dó-fá*); a Figura VIII-38 reproduz uma passagem da *Gavotte en rondeaux* em que os arpejos do baixo evidenciam uma *transgradação pontual* e em que a nota do soprano, reiterada no original, é mantida; a Figura VIII-39 ilustra uma transposição à oitava inferior no último compasso da *Gigue*, já que um novo baixo realiza o arpejo descendente do soprano original, que se mantém a soar, antes de se introduzir um acorde final de quatro notas.



Figura VIII-37 – *Prélude* BWV 1006 e *Prélude* BWV 1006a: c. 99.

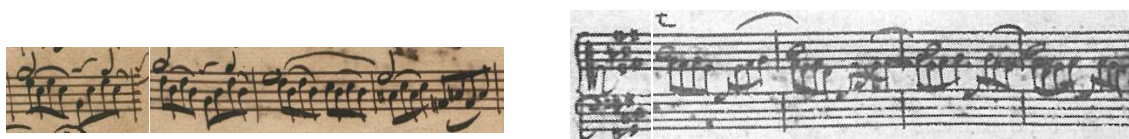


Figura VIII-38 – *Gavotte en Rondeaux* BWV 1006 e *Gavotte en Rondeaux* BWV 1006a: c. 82-85.

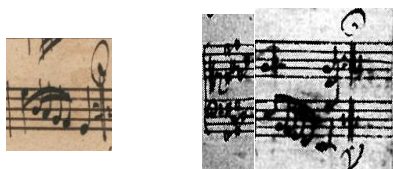


Figura VIII-39 – *Gigue* BWV 1006 e *Gigue* BWV 1006a: c. 32.

Ficam assim ilustrados processos usados na época em transcrições para instrumentos harmônicos destas obras para instrumentos predominantemente melódicos, o violino e o violoncelo, no que respeita a notas e ao registo. Constata-se a adição de notas, nomeadamente de baixos, de notas que formam novos acordes e expandem acordes originais, e também de motivos melódico-rítmicos, entre outras modificações, tanto nas obras para tecla como para alaúde. Observa-se ainda a alteração ocasional de notas ou de ritmos.

Modificação dos valores rítmicos

Outro recurso utilizado nestas transcrições é a notação de valores rítmicos diferentes dos originais. As vozes do violino e do violoncelo passam a poder prolongar-se e escrevem-se muitas notas em valores mais longos. Este fenómeno tem sido menos apontado do que os aspectos anteriormente tratados (Costa, 2012). A sua apreciação revelou-se particularmente relevante no confronto com as transcrições analisadas. Atenta-se agora no tratamento dado aos valores originais, que inclui o prolongamento das notas mas compreende também o valor que é destacado à pausa, especialmente nas transcrições do próprio Bach.

Instrumentos de tecla (órgão, cravo)

Na **Fuga BWV 539** a notação de ritmos mais longos do que os originais não é significativa. Há muitas pausas de colcheia, que clarificam a entrada das várias vozes, tal como na *Fuga* BWV 1001, e conferem movimento rítmico à linha melódica original (um exemplo é a Figura VIII-2 já ilustrada).

Já na **Sonata BWV 964** os baixos e outras notas surgem frequentemente escritos em valores mais longos; as vozes originais são distribuídas em pautas diferentes, a polifonia original é expandida. A Figura VIII-40 ilustra um compasso da fuga em que a nota do baixo é escrita num valor mais longo e se usam ainda ligaduras de prolongação para o compasso seguinte, nas novas notas introduzidas; a Figura VIII-41 reproduz uma passagem do *Allegro* em que os baixos, no original em semicolcheias contínuas, são transformados em semínimas, colcheias pontuadas e sobretudo colcheias (só se prolongam notas do soprano na sequência dos c. 49-50).



Figura VIII-40 – *Fuga* BWV 1003 e *Fuga* BWV 964: c. 117-118.

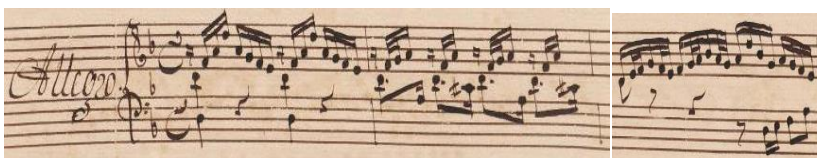


Figura VIII-41 – *Allegro* BWV 964: c. 1-3.

Apesar de esta prática ser uma constante, a pausa ajuda a destacar as diversas vozes, pontua ritmicamente o encadeamento melódico do soprano e deixa a melodia respirar nomeadamente em momentos em que toma a forma de recitativo, no *Adagio* (em passagens com longas ligaduras no violino) ou no *Andante*, ambos reproduzidos na Figura VIII-42. No *Allegro*, os valores rítmicos originais são mesmo pouco prolongados, apesar do exemplo anteriormente reproduzido, e a linha melódica distribui-se pelas duas pautas, com a notação contínua de pausas (Figura VIII-43).



Figura VIII-42 – *Adagio* BWV 964 (c. 5-6) e *Andante* BWV 964 (c. 9), respectivamente.



Figura VIII-43 – *Allegro* BWV 964: c. 13-14.

O *Adagio* BWV 968 apresenta uma grande densidade de escrita. As notas são também prolongadas, as pausas são poucas. Próximo do final estas surgem mais evidenciadas numa mão quando a outra tem movimento. Mantém-se o carácter da obra para violino, com suspensões e silêncios.



Figura VIII-44 – *Adagio* BWV 968: c. 39-42.

Alaúde

A versão manuscrita da *Fuga* BWV 1000 está em tablatura, como se referiu, pelo que a notação rítmica mostra como os valores se sucedem mas não a sua total duração. Essa era precisamente uma limitação da tablatura e terá sido um dos motivos pelos quais o seu uso decairia. As notas escritas seriam naturalmente prolongadas na execução no alaúde e Koonce (1989) transforma muitos valores rítmicos da tablatura em valores mais longos (do baixo e do soprano), na sua transcrição para notação convencional.

Na *Suite* BWV 995, escrita por Bach em notação em pauta, prolonga-se também o valor de notas originais. No entanto, as notas introduzidas, nomeadamente os baixos, são intercaladas por pausas que acentuam aqui de uma forma especialmente evidente o movimento e o carácter rítmico das obras. Apresentam mesmo por vezes ritmos mais curtos do que o soprano. No início do *Prélude*, por exemplo, surgem em semínimas, com pausas de colcheia (o soprano está em semínimas com ponto de aumento). Na *Sarabande* as notas graves do violoncelo mantêm-se escritas em semínimas, na pauta de baixo, e são rigorosamente intercaladas por pausas. Os baixos adicionados apresentam assim um carácter rítmico, leve, interventivo. A alternância entre a adição de notas e a pausa realça o movimento de dança e pontua ritmicamente a melodia. Não há diminuições de valores rítmicos que sejam significativas.

Na Figura VIII-45 pode observar-se no *Prélude* a distribuição das vozes originais pelas duas pautas, o prolongamento de baixos (c. 52), a adição de baixos e a notação da pausas.

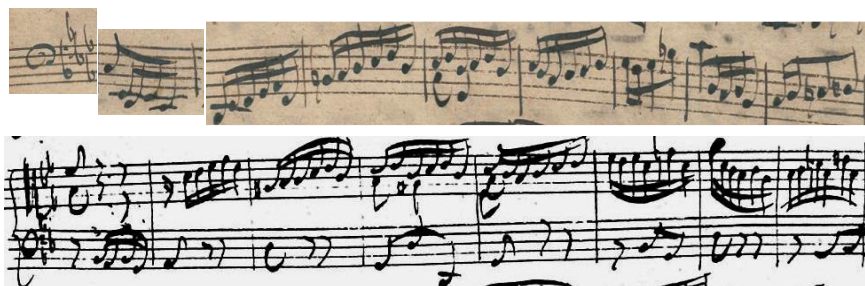


Figura VIII-45 – *Prélude* ("três vite") BWV 1011 e *Prélude* BWV 995: c. 51-58.

Na **Suite BWV 1006a** destaca-se mais o prolongamento dos valores rítmicos, nomeadamente nos baixos em seqüências de arpejos, que não podem ser sustidos no violino (é exemplo o *sol* grave que se mantém até ao c. 50, no *Prélude*). As Figuras VIII-46 e VIII-47 ilustram a notação em valores mais longos da primeira nota das passagens reproduzidas, todas notadas no original para violino respectivamente em semicolcheias e em colcheias.

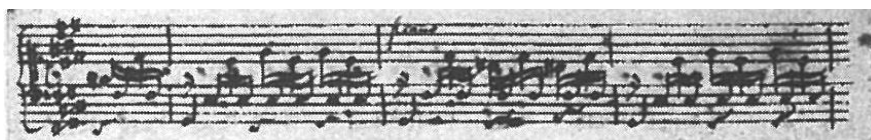


Figura VIII-46 – *Prélude* BWV 1006 e *Prélude* BWV 1006a: c. 43-46.



Figura VIII-47 – *Menuet* I BWV 1006 e *Menuet* I BWV 1006a: c. 19-20.

No entanto, os baixos, nomeadamente aqueles que se introduzem, são também aqui intercalados por pausas que criam movimento (Figura VIII-48).

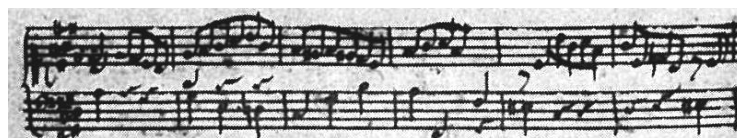


Figura VIII-48 – *Menuet* II BWV 1006a: c. 17-22.

Constata-se então que muitas notas originais são prolongadas nestas transcrições, mas observa-se simultaneamente o efeito da notação da pausa, nomeadamente nas obras cuja autoria de Bach está fora de dúvida.

Sinais de articulação – as ligaduras

Para além do tratamento dado às notas e aos valores rítmicos, outro dos aspectos que se abordaram na análise de transcrições destas obras para guitarra foi a dedilhação de sinais de articulação presentes no autógrafo, as ligaduras. Faz-se agora uma primeira referência ao uso deste recurso na época e mais particularmente nos *Sei Solo*, e nas transcrições que têm sido contempladas.

Ligaduras presentes nas sonatas

Dado as implicações técnicas da família do violino influenciarem tanto o estilo figural de Bach, parece não ser um simples acaso o facto de um dos mais detalhados e caligráficos manuscritos de Bach ser o das obras para violino não acompanhado. As ligaduras em pormenor no autógrafo de BWV 1001-6 são de imenso valor por aumentarem o nosso entendimento da específica qualidade da música de Bach: essa inevitabilidade que é de certo modo inesperada. Algumas ligaduras podem ser vistas como motivos em si mesmos, desenvolvendo-se à medida que a música avança; algumas implicam um ritmo que é diferente do da harmonia ou da barra de compasso; algumas sublinham uma linha melódica que de outro modo seria obscurecida na sua figuração; outras sugerem tempo e dinâmica.³⁹ (Butt, 1991, p. 209)

A notação da ligadura estaria intimamente relacionada com a articulação, o modo de dizer, a transmissão de expressão: “Sem dúvida, o uso mais comum das ligaduras na música notada é enquanto indicadores de realce textual.”⁴⁰ (Butt, 1990, p. 24) Na música instrumental, pretenderiam imitar as qualidades expressivas da voz, sobretudo em andamentos lentos (Lawson & Stowell, 1999). Indicariam formas de *pronunciar* e destacar determinada nota ou passagem.

Tanto no autógrafo das sonatas como na cópia de Anna-Magdalena, abundam estes sinais, por cima ou por baixo de duas e mais notas. São uma indicação técnica de que as notas agrupadas deverão ser tocadas numa única arcada. Mas quererão também fazer notar uma expressão musical (aspecto que será notado na terceira parte). O significado musical das ligaduras nos manuscritos de Bach, nomeadamente nos *Sei Solo*, tem sido referido na literatura (Butt, 1990; Bylsma, 2001; Fabian, 2000; Harnoncourt, 1995; Ledbetter, 2009; Schröder, 2007; Stowell, 1987) e em trabalhos académicos (Ungureanu 2010), alguns deles alusivos à sua realização na guitarra (Alves, 2012; Costa, 2012). Butt (1990) reforça esse significado, sublinhando que, ao notá-las, Bach estaria a funcionar como “o intérprete supremo da sua música.”⁴¹ (p. 191)⁴²

A articulação notada é talvez a prova mais segura que temos de como o próprio Bach interpretava a sua própria música. Assim como notava todos os detalhes da figuração superficial, retirando a prer-

³⁹ “Since the technical implications of the violin family influence Bach’s figural style to such a great extent, it seems to be no mere chance that one of Bachs’ most detailed and calligraphic manuscripts should be of the works for unaccompanied violin. The detailed slurring in the autograph of BWV 1001-6 are of immense value in adding to our understanding of the particular quality of Bach’s music: that inevitability which is somehow unexpected. Some slurs can be regarded as motifs in their own right, developing as the music progresses; some imply a rhythm which is different from that of the harmony or bar line; some underline a melodic line which would otherwise be obscured in the figuration; others suggest tempo and dynamics.”

⁴⁰ “By far the most common use of slurs in notated music is as an indication of textual underlay.”

⁴¹ “... the supreme interpreter of his music.”

⁴² A obra de Butt (1990) referenciada ao longo deste trabalho baseia-se na análise de sinais de articulação presentes em autógrafos de Bach e em cópias que passaram pelas mãos do compositor.

rogativa do intérprete e tornando tal figuração mais coerente estruturalmente, limitava também a escolha de articulação por parte do intérprete ao acrescentar ligaduras e pontos.⁴³ (Butt, 1990: 207)

Nas sonatas para violino, Bach escreve-as de forma exaustiva, clara e coerente em grupos de notas diversos.⁴⁴ Mantém-nas em motivos similares, evidenciando uma intencionalidade em manter a articulação nesses motivos. A sua notação acompanha o incremento de complexidade designadamente dos últimos andamentos das sonatas, que expõem uma segunda secção mais longa e elaborada do que a primeira, como se referiu no Capítulo I (p. 13). Torna-se parte integrante dessa crescente elaboração: a variedade e a ocorrência da ligadura aumentam, acompanhando assim a forma como as obras são acrescidas de pormenor (Butt, 1990). A Figura VIII-49 ilustra uma longa passagem do *Allegro* em que as ligaduras da segunda secção acompanham o aumento de complexidade rítmica e melódica do andamento.



Figura VIII-49 – *Allegro* BWV 1003: c. 48-56

Desta forma, a notação da ligadura seria intrínseca à actividade de Bach enquanto compositor, intérprete, e até analista da sua obra, já que a mantém e a expande no trabalho de revisão de partituras: “A notação da ligadura está frequentemente associada aos níveis de diminuição⁴⁵ que se relacionam com a *Decoratio* da música.”⁴⁶ (Butt, 1990, p. 208)⁴⁷

Com base em documentos da época, tem-se considerado que as notas às quais se aplicam deveriam ter a máxima duração possível e ser particularmente ligadas, enfatizando-se a primeira através de uma maior intensidade e duração (Butt, 1990; Bylsma, 2001; Fabian, 2000; Harnoncourt, 1982; Newman, 1985; Schröder, 2007; Schulenberg, 2006).⁴⁸

Excepto no caso de as ligaduras estarem escritas sobre uma sucessão de notas com a mesma altura para indicar portato, especificam que notas de diferentes alturas devem ser interpretadas sem separação, ou seja, legato. ... Grupos de ligaduras como os de muita música de Bach, onde há uma intenção clara de fazer surgir determinados padrões de fraseado, traziam evidentemente a intenção de se tornar audíveis para o ouvinte, e há muitas referências na escrita teórica a um

⁴³ “The notated articulation is perhaps the closest evidence we have of how Bach himself interpreted his own music. Just as he notated all details of superficial figuration, taking away the performer’s prerogative and rendering such figuration more structurally coherent, he also limited the performer’s choice of articulation by adding slurs and dots.”

⁴⁴ A notação exaustiva da ligadura é notada também nas suítes para violoncelo por Bylsma (2001), que realça o seu significado musical.

⁴⁵ A diminuição (*diminutio*), já aqui exemplificada, era uma das figuras retóricas da música barroca que consistia na divisão de uma nota longa em várias outras notas mais curtas (Bartel, 1997, p. 436).

⁴⁶ “Slurring is most often associated with the levels of diminution relating to the *Decoratio* of the music.”

⁴⁷ A notação da ligadura estará então relacionada não com o nível estrutural da composição, mas com um nível ornamental, com o acréscimo de pormenor (Butt, 1990, p. 164).

⁴⁸ Este último aspecto de realização mostra as implicações dinâmicas e rítmicas da ligadura.

modo de interpretação no qual a primeira nota sob uma ligadura receberia um acento (às vezes agógico) e a nota final seria encurtada.⁴⁹ (Brown, 2013, § 1)⁵⁰

Assim, a interpretação dos grupos de notas aos quais é aplicada uma ligadura parece implicar não só uma realização *legato*, como também alguma flexibilidade rítmica, ou uma noção de agógica, mesmo quando as notas estejam escritas em valores iguais. Volta-se a esta ideia na terceira parte, ao discutir a diversidade de ligaduras presente no manuscrito e aspectos relativos à sua interpretação na guitarra.

Dúvidas e omissões

Muitas ligaduras originais foram consideradas erradas em edições e interpretações modernas dos *Sei Solo*. Como se mencionou no primeiro capítulo deste trabalho, vários violinistas não só as ignoraram como as alteraram, por as considerarem impraticáveis.

Entre os dilemas mais enigmáticos estão as arcadas originais de Bach, invariavelmente consideradas impraticáveis pela maioria dos editores. Sobrevivem assim muitas edições onde mal se detecta um vestígio das arcadas do autógrafo, levando naturalmente a que na sua leitura se negligenciem as subtis inflexões melódicas do fraseado de Bach, que invariavelmente não tomam em consideração a barra de compasso.⁵¹ (Stowell, 1987, p. 250)

Muitas edições dos séculos XIX-XX dividiam assim ligaduras longas em várias curtas, uma prática que tem sido criticada por violinistas que valorizam os sinais originais e as suas implicações técnicas e musicais (Schröder, 2007; Ungureanu, 2010).⁵²

Apesar do rigor da escrita de Bach, subsiste alguma confusão na interpretação das ligaduras, resultante de indicações dúbias (o início e o fim da ligadura nem sempre são nítidos)⁵³ ou de omissões na notação (motivos idênticos surgem com e sem ligadura). Estas dúvidas⁵⁴ têm levado a soluções editoriais e a interpretações diversas, mesmo por parte de edições *urtext* (Lester, 1999; Schröder, 2007; Stowell, 1987; Ungureanu, 2010).⁵⁵ Seguem-se alguns exemplos.

A ligadura do **c. 102** do *Presto* (Figura VIII-50) poderá ser sobre cinco ou seis notas. Embora esta última seja a interpretação da edição *urtext*,⁵⁶ para Schröder (2007, p. 77) a primeira solução é a opção acertada, pois resolve problemas de arcadas. No entanto, as ligaduras por grau conjunto deste andamento (a maioria, sobretudo no caso das ligaduras longas), abarcam recorrentemente todas essas notas, como se ilustra no c.

⁴⁹ "Except where slurs are written over a succession of notes on the same pitch to indicate portato, they specify that notes of different pitches should be performed without separation, that is, legato. ... Slurred groups such as those in much of J.S. Bach's music, where there is a clear intention to elicit particular patterns of phrasing, were evidently intended to be made audible to the listener, and there are many references in theoretical writing to a manner of performance in which the first note under the slur would receive an accent (sometimes agogic) and the final note would be shortened."

⁵⁰ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40671?q=articulation&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>.

⁵¹ "Among the most puzzling of the enigmas are Bach's original bowings, invariably regarded as impracticable by most editors. Many editions thus survive in which there is scarcely a vestige of the autograph bowings, doubtless causing their readership to overlook many of the subtle melodic inflections of Bach's phrasing, which invariably disregards the bar-line."

⁵² Schröder (2007), nomeadamente, relaciona esse parcelamento das ligaduras com a opção por tempos lentos, que seria característica de uma "concepção romântica do Adágio" (p. 59) e incompatível com as ligaduras originais longas; considera que tal prática não estaria de acordo com o "espírito barroco" (p. 59).

⁵³ Butt (1990, p. 131) faz notar a pouca legibilidade de algumas ligaduras de outros autógrafos de Bach.

⁵⁴ Como se fez notar, a cópia de Anna-Magdalena não permite clarificar diversos casos de dúvida.

⁵⁵ Lester (1999, p. 18-19) salienta que vários desses casos, que expõe, poderão ser esclarecidos se se tiver em conta o facto de que as ligaduras por baixo das notas eram frequentemente notadas por Bach um pouco à direita.

⁵⁶ Todas as referências que se seguem se reportam à edição da editora Henle Verlag (Bach, 1987), mencionada na Introdução (p. 3).

104, deixando dúvidas quanto à proposta do autor. Já a opção da edição *urtext* pela ligadura de seis notas do c. 104 é tida por Schröder como correcta (que considera também mal interpretadas pela edição *urtext* as ligaduras dos c. 118 e 120).



Figura VIII-50 – *Presto* BWV 1001: c. 101-104.

A ligadura do c. 15 da **Fuga BWV 1003** (Figura VIII-51) parece começar na segunda nota, interpretação da edição *urtext*; poderá considerar-se no entanto que começa antes na primeira, se se tiver em conta o hábito de Bach notar as ligaduras inferiores à direita, a falta de espaço na pauta e o facto de haver uma enfase natural no *sol#*. O manuscrito de Anna-Magdalena não inclui qualquer ligadura neste grupo de notas.



Figura VIII-51 – *Fuga* BWV 1003, c. 15: autógrafo e *urtext* (Henle Verlag, 1987).

Surgem ainda raros momentos em que o mesmo motivo aparenta ligaduras diferentes. Por exemplo, a ligadura do 1º tempo do c. 75 do **Allegro assai** (Figura VIII-52) surge sobre um motivo imitativo que apresenta uma ligadura de oito notas, em vez da ligadura recorrente de quatro notas – será um erro de notação ou traduzirá antes uma intenção distinta de realização? A cópia de Anna-Magdalena mantém a ligadura do autógrafo, tal como a edição *urtext*.



Figura VIII-52 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 73-75.

Outros casos de dúvida surgem em virtude da omissão de ligaduras. Por exemplo, o grupo de notas do 1º tempo do c. 10 do **Adagio** BWV 1001 (Figura VIII-53) é o único deste andamento sem ligadura (a mesma omissão surge na cópia de Anna-Magdalena Bach); Lester (1999, p. 18) considera a omissão como lapso.⁵⁷



Figura VIII-53 – *Adagio* BWV 1001: c. 10.

Várias ligaduras de motivos recorrentes da **Siciliana** são também omitidas. Alguns intérpretes entendem que deverão introduzir-se ligaduras na sua interpretação, de modo a manter uma realização lógica

⁵⁷ Há ainda também ligaduras aparentemente omissas por exemplo na *Fuga* BWV 1001 (c. 60, 77, 83) ou na *Fuga* BWV 1003 (c. 206).

(Schröder, 2007, Ungureanu, 2010).⁵⁸ Vários pares de notas com ligadura (por movimento descendente em colcheias) surgem sem ligadura, como o do c. 5 (3º t.); o de quatro notas do c. 15 (2º t.) não apresenta também excepcionalmente ligadura; ambos os compassos são reproduzidos na Figura VIII-54.



Figura VIII-54 – *Siciliana* BWV 1001: c. 5 e 15, respectivamente.

Outro caso que suscita dúvidas é o motivo pontuado (formado por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia) do **Adagio BWV 1005** (Figura VIII-55), que surge diversas vezes com e sem ligadura. Bach poderá ter omitido o sinal por presumir que ele seria realizado⁵⁹ ou, pelo contrário, poderia estar a indicar articulações distintas, que confeririam variedade ao movimento (ao infundir-lhe um carácter improvisatório característico de um prelúdio que antecede uma fuga).



Figura VIII-55 – *Adagio* BWV 1005: c. 1-4.

O facto de algumas ligaduras não estarem escritas não significa que não tenham sido previstas ou que não fossem realizadas na época, já que a sua notação não era exaustiva e pressupunha-se antes que os intérpretes as realizassem noutros casos, que poderiam ser evidentes para os músicos da época (Brown, 2013). É comumente aceite que os intérpretes e editores deverão decidir que ligaduras acrescentar, de um modo lógico e que se harmonize com a notação das ligaduras por Bach (Lester, 1999). Esta questão será de novo abordada na terceira parte (Capítulo XIII).

As ligaduras nas transcrições

Várias ligaduras mantêm-se nas transcrições de Bach para alaúde, apesar de surgirem ligeiramente diferentes. O mesmo não sucede nas transcrições não autógrafas: as obras para tecla não reproduzem as ligaduras originais, as ligaduras da tablatura para alaúde representam ligados técnicos. Observa-se de seguida a presença ou ausência das ligaduras originais nas obras transcritas, para tecla e para alaúde, respectivamente.

Butt (1990, p. 57-58, 122) faz notar que nesta época a notação da ligadura era mais rara na música para **tecla** do que na música para cordas ou sopros, de uma maneira geral. Enfatiza no entanto que as indi-

⁵⁸ A edição *urtext* adiciona uma ligadura de duas notas no c. 14 (1º t.) omissa no manuscrito, mas não o faz noutros casos. Por outro lado, omite a ligadura inicial do c. 5 existente no autógrafo, certamente por lapso.

⁵⁹ Esta é nomeadamente a opinião de Ungureanu (2010): “As esporádicas retomas da grafia inicial (arcada marcada) têm apenas a função de certificar e de relembrar a maneira única de tratar o motivo principal, após cada retoma a seguir a fragmentos de conteúdo rítmico-melódico diferente.” (p. 83)

cações para a sua interpretação presentes por exemplo no tratado para cravo de C. P. E. Bach (1753) são muito semelhantes às indicações dadas por L. Mozart (1770) para a sua interpretação no violino, pois surgem em grupos de notas semelhantes (têm uma função expressiva, englobam um motivo ornamental). Isso mesmo se constata em todas as transcrições para tecla não autógrafas que aqui se têm observado, em que as ligaduras presentes nos manuscritos se limitam às de prolongação, salvo raras exceções, que não se relacionam com as ligaduras originais do violino. No entanto, a pioneira *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, ao contrário dos *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, adiciona muitas ligaduras nos BWV 539, 964 e 1005, que coincidem com ligaduras originais, e realiza mesmo algumas que não existem no autógrafo, como se pode constatar nos exemplos das Figuras VII-56 e VIII-57. Observa-se na passagem do *Adagio* BWV 964 representada na Figura VIII-56 que não há ligaduras no manuscrito do BWV 964 e que as ligaduras da *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Bach, 1894a) reproduzem as do violino; e num excerto da *Fuga* ilustrado na Figura VIII-57 nota-se que esta edição adiciona a primeira de uma sequência de ligaduras de duas notas omissa no autógrafo; tais ligaduras não surgem no manuscrito de Altnickol.



Figura VIII-56 – *Grave* BWV 1003 e *Adagio* BWV 964 (manuscrito de Altnickol e Bach, 1894a): c. 13.



Figura VIII-57 – *Fuga* BWV 964 (Bach, 1894a): c. 65, 106-109 e 206, respectivamente.

Excepcionalmente surge a indicação de ligaduras no manuscrito para **cravo**. No c. 24 do *Andante*, retratado na Figura VIII-58, uma das ligaduras coincide aparentemente com a ligadura do original para violino (neste exemplo se nota de novo a semelhança entre as ligaduras originais do violino e as da *Bach-Gesellschaft Ausgabe*); já no exemplo do *Adagio* BWV 1005 reproduzido na Figura VIII-59 as ligaduras não se relacionam com as de Bach e cobrem grupos de quatro semicolcheias que não existem no original (também aqui se constata a adição de ligaduras naquela edição).

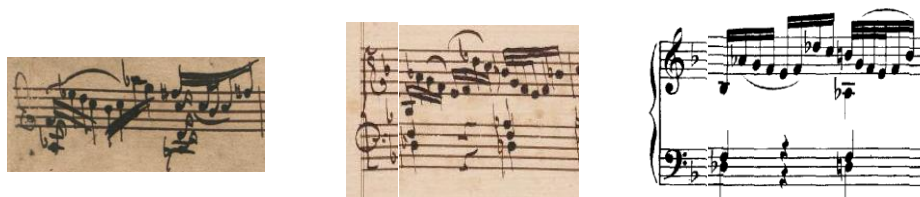


Figura VIII-58 – *Andante* BWV 1003 (autógrafo) e *Andante* BWV 964 (manuscrito de Altnickol e Bach, 1894a): c. 24.



Figura VIII-59 – *Adagio* BWV 1005 e *Adagio* BWV 968 (manuscrito e Bach, 1894b): c.13-14.

Na tablatura o sinal de ligadura indica essencialmente uma instrução técnica (Freitas & Wollf, 2006; Ledbetter, 2009). A **Fuga BWV 1000** assinala ligaduras de duas notas que indicam a execução de ligados, descendentes e ascendentes, no soprano e no baixo, o que revela uma versão bastante ligada à interpretação no instrumento. Estas ligaduras notam-se entre as notas com valores mais curtos, nas semicolcheias sequenciais. Na quase totalidade dos casos, surgem precisamente entre uma nota pisada pela mão esquerda e outra que se toca numa corda solta, por movimento descendente. As ligaduras desta versão não reproduzem as originais, embora haja momentos coincidentes; o seu uso pauta-se prioritariamente por questões de realização prática, de modo a facilitar a execução.

A Figura VIII-60 ilustra uma passagem em que se indicam ligaduras entre notas em posições diferentes, em motivos semelhantes, e em que não existem ligaduras no original para violino. Muitas delas não são transcritas por Koonce (1989), tendo sido por mim adicionadas a tracejado (note-se que os dedos indicados pelo autor respeitam à execução não no alaúde mas na guitarra).



Figura VIII-60 – *Fuga* BWV 1000: c.9-12.

Alguns ligados indicados no excerto reproduzido na Figura VIII-61 coincidem com ligaduras originais do violino, como os do 3º t.-4º t. do c. 14 e do 1º t. do c. 15; os restantes não (a primeira ligadura do c. 14 surge no original da segunda para a terceira nota, partindo da nota fraca).



Figura VIII-65 – *Prélude* BWV 1011 e *Prélude* BWV 995: c. 8-9.



Figura VIII-66 – *Prélude* BWV 1011 e *Prélude* BWV 995: c. 221.

Outros exemplos surgem nas Figuras VIII-67 a VIII-69, noutros andamentos. A Figura VIII-67 apresenta dois exemplos da *Allemande*: no primeiro a transcrição reproduz a ligadura original, enquanto no segundo a ligadura ilustrada surge unicamente na obra para alaúde; a Figura VIII-68 exemplifica na *Courante* tanto a reprodução como a não reprodução das ligaduras originais (mostra também a adição de sinais de ornamentação); e na Figura VIII-69 podem observar-se ligaduras originais e ligaduras diferentes na transcrição, tal como a ausência de ligaduras originais.

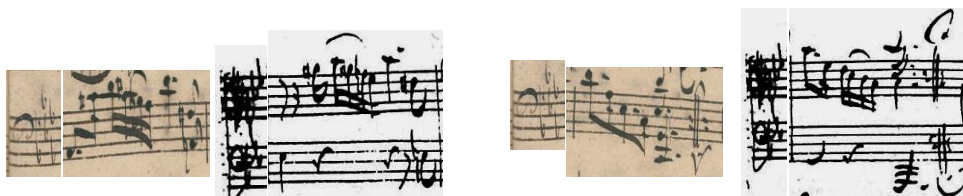


Figura VIII-67 – *Allemande* BWV 1011 e *Allemande* BWV 995: c. 34 e 36, respectivamente.



Figura VIII-68 – *Courante* BWV 1011 e BWV 995: c. 21-22.



Figura VIII-69 – *Gavotte I* BWV 1011 e *Gavotte I* BWV 995: c. 31-33.

Na Suite **1006a** reproduzem-se também algumas ligaduras do violino, mas relativamente poucas, havendo andamentos que quase não as indicam. A sua notação aparenta também por vezes pequenas diferenças. O excerto do *Prélude* BWV 1000a ilustra a manutenção de ligaduras originais na versão de Bach para alaúde (Figura VIII-70); muitas outras, curtas e longas, não são transcritas neste andamento. Nos restantes exemplos pode observar-se a reprodução de ligaduras que apresentam por vezes diferenças relativamente às

originais. Nos *Menuet I* e *II* poucas são as indicadas, ilustrando-se algumas nas Figuras VIII-73 e VIII-74, e na *Gigue* só se transcrevem as ligaduras espelhadas na Figura VIII-76.



Figura VIII-70 – *Prélude* BWV 1006 e *Prélude* BWV 1006a: c. 102-103.

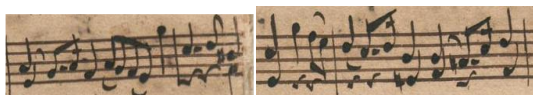


Figura VIII-71 – *Loure* BWV 1006 e *Loure* BWV 1006a: c. 4-6.



Figura VIII-72 – *Gavotte en rondeaux* BWV 1006 e *Gavotte en rondeaux* BWV 1006a: c. 10-13.

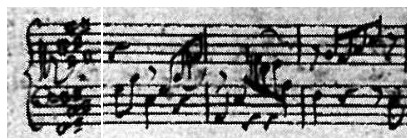


Figura VIII-73 – *Menuet I* BWV 1006 e *Menuet I* BWV 1006a: c. 29-31

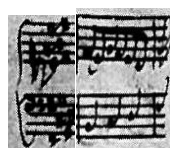


Figura VIII-74 – *Menuet II* BWV 1006 e *Menuet II* BWV 1006a: c. 28.

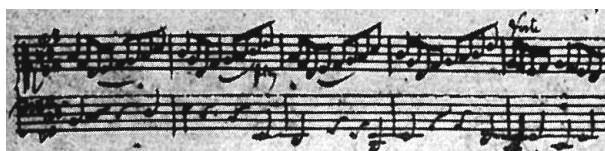


Figura VIII-75 – *Bourrée* BWV 1006 e *Bourrée* BWV 1006a: c. 5-9.

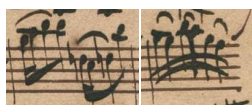


Figura VIII-76 – *Gigue* BWV 1006 e BWV 1006a: c. 18-19, respectivamente.

Síntese

As transcrições abordadas ilustram a forma como Bach adaptava o que escrevia a um instrumento novo. Adequava as obras à nova tessitura, usava outros registos e outras tonalidades, adicionava notas, modificava motivos.⁶³

As adaptações feitas nas obras para tecla são mais significativas do que nas obras para alaúde, salvaguardado o facto de poderem não ser de Bach e de, mesmo assim, se adicionarem poucas notas em alguns andamentos. Esse maior afastamento do original resultará das próprias características sonoras dos instrumentos, da sua extensão e capacidade harmónica. O cravo e o órgão apresentam recursos expressivos diferentes do violino e do violoncelo e potenciarão outras formas de realizar a dinâmica original, nomeadamente através da adição de notas; no caso do cravo, o facto de a sustentação do som ser limitada torna aquela um recurso fundamental, que amplia e adapta a textura das obras. Se a autoria das transcrições for atribuída a Bach, esse afastamento terá certamente a ver também com a prática do compositor enquanto cravista e organista.

Nas transcrições para alaúde, Bach também adicionou e prolongou notas. Aproveitou a capacidade harmónica do instrumento separando as vozes em duas partes, tomando as notas graves do violino e do violoncelo como baixos, realizando a harmonia implícita. Mas usufruiu do novo instrumento sem comprometer a clareza do texto original, embora as notas adicionais intensifiquem a densidade das obras para violino. Os baixos, designadamente, são introduzidos de um modo leve, muitas vezes com uma única nota, alternada por pausas. Através dos novos baixos, cria ritmos novos e outros que imitam o motivo da melodia pré-existente. Através do uso alternado de notas e de pausas, pontua a melodia original, confere-lhe movimento, de forma interventiva, reforçando o movimento de dança. Imprime assim a muitas adições um carácter sobretudo rítmico. Este enfoque dado ao ritmo e ao movimento está espelhado ainda no facto de não adicionar muitas notas aos andamentos lentos (um exemplo paradigmático é a *Sarabande* BWV 995, que se mantém igual ao violoncelo), mas sobretudo às danças mais rítmicas. Nestes casos as notas introduzidas não sobrecarregam o original.

Bach insere uma segunda voz no pentagrama inferior de maneira análoga a uma invenção a duas vozes, tendo nesse contexto as funções de preenchimento harmónico e evidenciação da figuração de dança característica da *Gigue* [BWV 995], visto que a imitação é feita principalmente em função do ritmo. (Teixeira, 2009, p. 10)⁶⁴

Apesar do prolongamento das notas (e da adição), há igualmente, como se viu, um recurso continuado ao silêncio nas vozes adicionadas. A clareza na notação da pausa que surge no violino (e no violoncelo) é mantida nas transcrições, sobretudo nas suites para alaúde, em que é constante e adquire um carácter rítmico; semelhante clareza não surge na escrita da *Fuga* BWV 1000, em tablatura e da autoria de um alaudista da época, não de Bach. Tal prática há-de traduzir certamente uma determinada intenção musical (Yates,

⁶³ Vários autores têm sublinhado a importância do conhecimento destas transcrições por parte dos violinistas. Lester (1999) considera que o conhecimento das versões da *Fuga* BWV 1001 poderá ajudá-los a procurar formas de fazer sobressair o “crescimento textural” (p. 82-83), presente de forma mais evidente no órgão; Schröder (2007, p. 64) salienta que poderão nomeadamente beneficiar do conhecimento das indicações de ornamentação presentes no alaúde.

⁶⁴ A mesma ideia é destacada por Yates (1998, Part 2, § 1, 3), quando nota que a *Allemande* BWV 995 não sobrecarrega as capacidades texturais do alaúde ou que o tratamento dado às notas adicionais na *Gigue* da mesma suite tem um carácter simples e imitativo.

1998, Part 4, § 11). As pausas pontuam o discurso do soprano, acentuam os motivos rítmicos originais, parecem tornar evidente o destaque dado à linearidade, à horizontalidade, à condução das vozes.

Nota-se assim o forte significado musical da pausa nestas obras de Bach, tanto nos originais para violino como nas transcrições para instrumentos harmónicos. Pela forma como se introduzem novas notas e se alternam as mesmas com o uso da pausa, a notação do silêncio parece ser mais do que um sinal de preenchimento do compasso e ter um significado musical inerente. A pausa adquire um valor articulatório próprio, sendo mais um código de notação musical que remete para a interpretação. Passa a caracterizar a música e a transcender o seu âmbito instrumental. A mesma opinião é transmitida por Hoopstock (2010) que, embora ressalve que nestas obras os baixos notados como colcheias não tenham de ser tocados categoricamente como tal e possam prolongar-se ligeiramente, afirma igualmente que Bach terá procurado “fornecer directrizes para a interpretação das suas obras através da notação dos valores rítmicos das notas e das pausas.”⁶⁵ (p. 61)

Por sua vez, a notação da ligadura tem também um significado particular na escrita de Bach. Sublinhou-se a sua importância nas obras para violino e, apesar de nem sempre o autor transcrever as ligaduras, não fornecendo assim tantas indicações técnico-musicais no alaúde como no violino ou no violoncelo, constatou-se que as nota mesmo assim com alguma frequência e que mantém várias das ligaduras originais nas obras para aquele instrumento. Esta constatação remete para o propósito musical deste sinal na sua música. Já as transcrições para tecla não transcrevem as ligaduras originais para violino e na transcrição da *Fuga* BWV 1001 por Weyrauch pode observar-se que o uso deste sinal se relaciona essencialmente com o novo meio instrumental, ao remeter para questões de realização técnica.

⁶⁵ “... provide a guideline for the interpretation of his works through the notation of note values and rests.”

Capítulo IX

Transcrições das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 para Guitarra:

abordagens e inferências interpretativas

Apesar de não ser exaustiva, a análise até aqui exposta contempla a grande maioria das transcrições disponíveis e é um registo expressivo que integra o repositório de memórias significantes da interpretação das sonatas na guitarra que se vem construindo ao longo da presente tese. O último capítulo desta segunda parte procura agora destacar os principais aspectos comuns a estes registos, confrontando as transcrições com gravações das obras já mencionadas na primeira parte e com a prática transcritora do próprio Bach abordada no capítulo precedente. São particularmente consideradas as consequências interpretativas que advêm de opções reveladas nessas transcrições.

Uma perspectiva *idiomática* e harmónica

Tem sido corrente a modificação do texto original para violino na sua transcrição para guitarra. Esta prática traduz uma abordagem ao acto de transcrever como processo de real adaptação de uma obra ao novo instrumento (Alves, 2012; Bastian, 2009). Disso são espelho as adições de notas e outras modificações que têm sido realizadas pela vasta maioria dos autores e procuram assim oferecer versões que acrescentem algo à obra original. Semelhante prática apoia-se na ideia de que uma interpretação que *se limite* a seguir o original está a comprometer o resultado na guitarra (Bastian, 2009; Yates, 1998).¹ Este instrumento não possui alguns dos recursos expressivos do violino, como a capacidade de sustentação das notas, sendo por isso natural que uma transcrição explore, em contrapartida, outros aspectos, e saliente nelas as potencialidades que são diferentes, em vez de as ignorar.

Tal opção privilegia essencialmente o carácter harmónico da guitarra. O facto de se recorrer frequentemente a processos usados em transcrições da época, para outros instrumentos com mais capacidade harmónica (mesmo as que oferecem dúvidas quanto à autoria de Bach) evidencia tal perspectiva. Adicionam-se regularmente baixos, isolados ou em sequência (particularmente em passagens de andamentos rápidos, por grau conjunto ou disjunto) e outras notas que formam acordes ou expandem os originais (sobretudo em andamentos lentos e expressivos, já mais densos no original, e nas fugas). Acrescentam-se com frequência motivos melódicos e rítmicos, frequentemente possibilitados por outros recursos, como a transposição à oitava.²

¹ É paradigmática desta linha de pensamento comum uma crítica de Thomas Heck (1974) a uma transcrição de Luigi Schininà (1972) para guitarra de duas obras de violino, entre as quais a *Sonata* BWV 1005 já aqui referida. Heck aponta-lhe o acréscimo parcimonioso de notas (nomeadamente a falta de aproveitamento dos recursos da guitarra e a parca adição de trilos, ligados, dinâmica), alegando que o autor “acrescenta um baixo consonante aqui, um acorde ali, duma forma que não constitui um acompanhamento credível.” (p. 876) (“... he adds a consonant bass note here, a chord there, in a manner that does not constitute a credible accompanying part.”) Para Heck, uma transcrição “credível” envolveria uma verdadeira adaptação das obras ao instrumento (cita a transcrição de Busoni da *Chaconne* BWV 1004).

² Os mesmos recursos são mencionados por Carvalho (2004, p. 199-229; 2011, p. 4) em transcrições para guitarra, nomeadamente de obras para violino de Bach – refere por exemplo a transposição à oitava, a inversão e a supressão de notas, a adição (de baixos pontuais, de linhas melódicas, de notas que preenchem a textura ou que ampliam a harmonia). Relaciona-os com as práticas nos instrumentos de corda dedilhada barrocos.

As gravações das sonatas confirmam a ênfase colocada na exploração da vertente harmónica do instrumento. Esta constatação não parece ser no entanto unânime. Com base na consideração de quatro gravações dos *Sei Solo*, realizadas entre 1988 e 2009, Costa (2012) afirma que a transcrição do ciclo completo para guitarra tem vindo a evidenciar uma abordagem que tende a ser mais fiel ao original, embora ressalve que a transcrição das sonatas ou de andamentos isolados tem mostrado mais alterações. De facto, a análise detalhada aqui empreendida não espelha essa tendência na transcrição das sonatas. Mesmo no que respeita à interpretação do ciclo completo, Costa não se socorre de um número suficiente de exemplos que permitam apontar uma determinada tendência, além de não empreender um estudo exaustivo das transcrições editadas. Gravações como a de Korhonen, de 2011, que menciona e que, como se referiu ao abordar a transcrição deste intérprete, não adiciona notas, não são a regra e não parecem espelhar qualquer tendência actual. Numerosas edições recentes das sonatas (e mesmo do ciclo completo, caso da de Despalj, de 2005) mostram abordagens que introduzem alterações ao original. O mesmo sucede com gravações de inúmeros guitarristas, que interpretam tanto transcrições da sua autoria como outras. As mais próximas do violino não são forçosamente as mais recentes, pois abarcam todo o período em que estas obras têm sido gravadas (desde o final dos anos 80).

Korhonen (2011) gravou e editou a sua transcrição com base no original, procurando, segundo o próprio, enfatizar a retórica presente no texto. Outros guitarristas antes dele optaram igualmente por não adicionar, ou quase não adicionar, notas à partitura para violino. Franz Bungarten foi um deles: gravou as sonatas em 1987 (e as partitas posteriormente, em 2000) e explica a sua opção interpretativa no texto introdutório ao seu disco de 2001. Nele afirma que o pouco que acrescenta ao violino veio do recurso a transcrições da época (como os BWV 964, 968 e 1000, no caso das sonatas). Manteve igualmente as tonalidades originais, com o propósito de preservar o carácter de cada uma delas na guitarra e de observar a sequência tonal do ciclo. Salienta que não pretendeu substituir-se ao compositor e que preferiu concentrar-se em procurar uma dedilhação na guitarra que se acercasse do fraseado e da articulação originais. O facto de justificar as poucas alterações que realiza ao original das obras mostra por si só a excepionalidade de uma tal opção.

Gravei as sonatas para violino nas tonalidades originais em 1987 depois de pelo menos dez anos de experimentação que me ensinaram que não podia e não devia acrescentar uma única nota da minha parte, e que a minha função era descobrir as dedilhações e a maneira de tocar que fariam a música soar bem na guitarra.³ (Bungarten, 2000, § 8)⁴

Franz Halász gravou em 1998 as sonatas numa linha conforme, adicionando sobretudo ornamentação e oitavando baixos. No entanto evidencia fortemente aquele acréscimo de harmonia, ao prolongar sistematicamente os valores originais, deixando notas a soar, nomeadamente através do uso da *campanela*.⁵ Também

³ "I recorded the violin sonatas in their original keys in 1987 after at least ten years of experimentation which taught me that I could not, and must not add a single note of my own, and that my job was to discover the fingerings and way of playing that would make the music sound good on the guitar."

⁴ Esta citação consta duma entrevista ao intérprete consultada em <http://www.frankbungarten.de/interviews.html>.

⁵ Outro exemplo é a gravação de Elliot Fisk (1999/2003). O intérprete adiciona poucas notas a alguns andamentos (usa o processo numa medida desigual) mas prolonga muitas notas originais.

Gonzalez (2000) se mantém próximo do violino e prolonga as notas, embora em menor grau:⁶ “Dediquei os meus esforços a analisar a sua partitura original ... de modo a transcrever a sua música com a maior fidelidade possível.”⁷ (p. 7) Assim, as interpretações que introduzem poucas ou eventualmente nenhuma alteração ao texto de Bach destas sonatas têm-se feito sentir isoladamente, desde as primeiras gravações mencionadas. Mas mesmo nos casos em que não se adicionam, ou quase não se adicionam, notas ao original para violino, prolongam-se os valores rítmicos escritos, uma prática comum a todos os guitarristas e que se torna instintiva na realização destas obras num instrumento harmónico. O mesmo se constatou nas transcrições analisadas, inclusivamente quando se transcrevem os ritmos originais. Todos os guitarristas acabam por expandir a polifonia implícita nas obras através desse processo, mesmo que não o façam adicionando notas e ainda que, nalguns casos, cumpram pausas escritas (por ex., Barrueco, 1995/1997, faixa 6; Korhonen, 2011, faixa 2). Pretendem desse modo dar continuidade às linhas melódicas originais.⁸ Confirma-se assim nas gravações que o acto de transcrever continua a valorizar a capacidade harmónica da guitarra, que expande, evidenciando-se uma linha que vem surgindo desde as primeiras gravações. Ao privilegiar este aspecto, acrescenta-se sempre som à obra original, adensando a sonoridade primitiva, e aproveita-se de forma mais plena os recursos da guitarra, tornando a interpretação mais adaptada ao instrumento.⁹

Estes são exemplos de guitarristas que optaram por seguir o texto original para violino de uma forma mais literal. A grande maioria das gravações das sonatas evidencia, no entanto, a opção por adicionar notas e realiza outras alterações. Os intérpretes têm vindo a preencher acordes, acrescentar ornamentação, adicionar e oitavar baixos.¹⁰ Essa adição traduz-se igualmente nalguns casos no uso de recursos que permitam preencher notas longas ou acordes, cuja sonoridade não pode ser sustida na guitarra – é o caso da realização de motivos ornamentais¹¹ ou de arpejos elaborados, num estilo *brisé* (Bastian, 2009; Carvalho, 2011).¹² Uma tal prática seria regular no Barroco, não só nos instrumentos de corda dedilhada mas também no cravo (Bach, 1753, Cap. III, § 7).¹³

Vários intérpretes recorrem parcialmente a transcrições da época, tal como os autores das transcrições analisadas – alguns, como Barrueco (1998) ou Sayage (2007), assumem-nas como sendo de Bach.¹⁴ Vários socorrem-se da *Sonata* BWV 964, como Galbraith (1997, 1998/1998, disco 1, faixas 13-16), Goluses

⁶ O guitarrista corta os valores de algumas notas, por exemplo no *Allegro assai* BWV 1005 (faixa 9).

⁷ “I have devoted my efforts to analyze his original sheet music ... in order to transcribe his music in the most faithful possible way.”

⁸ Bungarten (2001) menciona explicitamente no texto da sua gravação a possibilidade acrescida na guitarra, relativamente ao violino, de manter as notas de uma voz enquanto outras continuam a soar, de concretizar a polifonia implícita nas obras.

⁹ A realização de valores mais longos surge também na prática interpretativa destas sonatas no alaúde, nomeadamente nas gravações de Nigel North (1993/1994) e de Hopkinson Smith (1999/2000). Este facto estará relacionado também com o próprio instrumento, nomeadamente com o facto de haver mais ordens de cordas e de o som ressoar menos tempo. O processo permite uma realização particularmente *legato* e o aproveitamento da ressonância do alaúde. Observa-se igualmente esta prática nas gravações em guitarra mencionadas no Capítulo II, quanto à interpretação de outras obras de Bach.

¹⁰ Um exemplo ilustrativo da transposição de linhas do baixo à oitava inferior é a gravação de Skareng (1989) da *Siciliana* (faixa 15).

¹¹ Ver nota de rodapé 25 da p. 188.

¹² Carvalho (2011) designa o processo por “faseamento harmónico” (p. 4).

¹³ A obra de C. Ph. E. Bach (1714-1788), *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, de 1753, será mencionada na 3ª Parte.

¹⁴ Já Burley (1997) aborda a duvidosa autoria do BWV 964, tal como Sasaki (2000); este opina no entanto que “é muito provável que as cópias dos arranjos das obras para violino tenham sido feitas também com o seu conhecimento.” (p. 5) (“... it is very likely that the fair copies of the violin works’ arrangements were done with his knowledge too.”) Outros autores são omissos quanto a esta questão.

(1994/1995, faixas 5-8), González (2007, faixas 6-9), Lippel (2005, faixas 1-4),¹⁵ Yates (yatesguitar, 2008a, 2008b), Zanon (1997/1998).¹⁶ Apesar de estas transcrições terem sido escritas para instrumentos com uma capacidade de realização harmónica superior à da guitarra, vários guitarristas adicionam-lhes por vezes ainda mais notas, para além de modificarem alguns dos seus motivos; por exemplo, no final da segunda secção do *Allegro*, Mangold (2010/2011), um dos intérpretes que se mantêm no entanto próximos do original para violino, realiza nomeadamente um arpejo semelhante ao cravo (embora já não na repetição), mas altera, nesse arpejo, a disposição das notas do BWV 964.¹⁷ Alguns destes guitarristas empregam motivos de uma transcrição comuns a transcrições de outros (é recidivo, por exemplo, o motivo do baixo dos c. 3-4 daquele *Allegro*), revelando uma prática que acaba por se tornar padronizada. Por vezes recorrem ao BWV 964 nuns andamentos e noutros pouco se afastam do original (disso é exemplo a gravação de Lippel, 2005, faixas 1-4).

Recorrem ainda a outras transcrições da época. Marquéz (Abella, 2009b),¹⁸ Tesic (2010/2011, faixas 1-4) ou Yamashita (1989), por exemplo, realizam motivos da *Fuga* BWV 539; Dukic (1996/1997), Galbraith (1997, 1998/1998) ou Skareng (1989) tocam a *Fuga* BWV 1000 na respectiva gravação da *Sonata* BWV 1001.

Para além de baixos e harmonia, acrescentam também vários motivos melódico-rítmicos em andamentos dos quais não se conhecem transcrições da época; são exemplo as gravações de Galbraith (1997, 1998/1998, faixas 1-4, 6-9), Fisk (1999/2003, faixa 4), Krivokapic (2005, faixa 7), Marquéz (Abella, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d) ou Tesic (2010/2011, faixas 1, 2, 4).

São assim muitos os exemplos de guitarristas que adicionam notas e realizam alterações às sonatas na sua adaptação ao instrumento, recorrendo ou não a transcrições da época. Estas características estão presentes também nas transcrições analisadas. O mesmo é notado por Bastian (2009, p. 19-21, 38-46, 40-53), que analisa algumas gravações dos BWV 1001 e 1003, no sentido de replicar os processos na sua proposta de transcrição para marimba destas duas sonatas. Refere recursos aqui enumerados, nomeadamente a transposição à oitava e a adição de baixos, outras vozes e motivos. Nota ainda o facto de muitas transcrições incorporarem elementos tanto do original como de transcrições da época, prática que segue também:

Os guitarristas adaptam muitas vezes a música de Bach para melhor a enquadrar nas características dos seus instrumentos. Graças à natureza polifónica da guitarra, os guitarristas acrescentam muitas vezes acompanhamento de baixos, contraponto, registos harmónicos adicionais para obter um som mais cheio, ou arpejos para prolongar o som. A abordagem genérica dos guitarristas ao acrescentar qualquer acompanhamento a estas obras tem origem na tradição do *basso continuo*, um elemento barroco definidor.¹⁹ (p. 11)

Para além de procurarem tornar as obras originais mais adequadas ao idiomatismo da guitarra, recorrendo a procedimentos para os quais apela o carácter do instrumento, as alterações feitas ao texto de Bach observadas neste trabalho fazem ressaltar outra característica também comum, o propósito de facilitar a

¹⁵ Lippel (2005, faixa 1) realiza por exemplo a longa sequência ornamental final do *Adagio* BWV 964, à qual adiciona ainda mais notas.

¹⁶ Costa (2012, p. 37, 106, 107, 125) alude a algumas das adições que têm sido feitas na guitarra com base no BWV 964.

¹⁷ Refere na gravação que adicionou alguns baixos da versão para cravo por questões que se prendem com a sonoridade pretendida.

¹⁸ Esta referência diz respeito à gravação da *Fuga* BWV 1001, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bPd0JtZjznc>.

¹⁹ "Guitarists often adapt Bach's music to better fit their instrument's characteristics. Due to the guitar's polyphonic nature, guitarists often add bass accompaniment, counterpoint, additional harmonic pitches for a more full sound, or arpeggiations to lengthen the sound. Guitarists' general approach to adding any amount of self-accompaniment to these works stems from the tradition of *basso continuo*, a defining Baroque element."

execução no instrumento.²⁰ Disso são exemplo a modificação das tonalidades originais (aspecto a abordar na terceira parte), a alteração de notas e de ritmos e, particularmente, a supressão de notas e o encurtamento de valores rítmicos de difícil manutenção. Em vários casos ilustrados, a supressão de notas, nomeadamente de notas intermédias, empobrece ou desvirtua significativamente um acorde ou uma passagem. Apesar de surgir em transcrições da época, esse processo, tal como o encurtamento dos ritmos originais, não foi uma prática recorrente de Bach ao transcrever para alaúde. Na guitarra, não representará uma opção musical. Tal como outros recursos aqui citados, parece ter antes como propósito facilitar a realização de uma passagem ou de um acorde, já que todas essas notas são realizáveis no instrumento; este tipo de soluções remete para aspectos que se prendem com a “instrumentalidade” (P. V. de Carvalho, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2014) da guitarra e as contingências da execução no instrumento.²¹ A opção pela comodidade técnica é também apontada de forma crítica por Alves (2012) na referência a uma alteração na disposição das notas de um acorde na transcrição de Barrueco (1998).²² O autor prevê, no entanto, a supressão de notas de acordes, que usa no sentido de facilitar a execução: “Se bem que a facilidade de execução seja geralmente a primeira razão para suprimir as notas de um acorde, nalgumas situações é a única solução para evitar aberturas extremas de mão esquerda, tal como mudanças de posição desconfortáveis.”²³ (Alves, 2012, p. 108-109)

Poderá argumentar-se, no que respeita nomeadamente ao encurtamento dos ritmos, que a notação barroca era aproximada. Por um lado, vários valores escritos nos *Sei Solo* são irrealizáveis, tendo de ser encurtados: “As peças de Bach para violino solo com acordes de quatro vozes são um exemplo de ... escrita descritiva: passagens que são impossíveis de tocar tal como estão escritas, mas que no entanto ajudam o intérprete a visualizar o efeito.”²⁴ (Haynes, 2007, p. 103-104) Ao assumir a notação barroca como algo indicativo e não prescritivo, facilmente poderá arrogar-se que, como no violino, as notas poderão largar-se na guitarra antes do tempo. No entanto, Bach escreveu esses valores mesmo que não sejam executáveis. Além disso, ao contrário do violino, eles podem realizar-se na guitarra, à excepção de muito poucos casos, embora uma tal realização faça crescer a dificuldade técnica.

²⁰ A prevalência de soluções que visam uma maior facilidade de realização é apontada criticamente também na interpretação em violino, por Ungureanu (2010): “Quanto maior for uma dificuldade técnica, maior será o perigo de afastamento do espírito original do texto, devido a possível utilização de soluções que procuram, preferencialmente, o virtuosismo, ou, pelo menos, a reprodução das notas e dos ritmos escritos, nas melhores e mais confortáveis condições violinísticas. Portanto, se os meios técnicos ao alcance dum bom violinista de hoje superam, supostamente, em larga medida as exigências dos textos das 6 SPVS, então os problemas acabam por se deslocar em direcção à maneira de abordagem: em vez de começar por resolver as dificuldades técnicas, deve-se começar por compreender o conteúdo e as intenções musicais do texto e só depois procurar (e encontrar) os meios técnicos que mais fielmente servirão à realização desses objectivos.” (p. 29)

²¹ Esta noção de “instrumentalidade” remete assim não para a noção de *idiomatismo* enquanto natureza intrínseca a um instrumento, mas para o conjunto de opções interpretativas que são motivadas pela própria natureza do instrumento, sentido em que uso igualmente neste trabalho o termo *idiomatismo* (ver p. 1).

²² Menciona a transposição de um baixo à oitava superior num acorde de realização problemática da *Fuga* BWV 1005 (c. 155), e refere desvantagens dessa opção. Sublinha que a intenção de Barrueco terá sido a de procurar maior comodidade de realização no instrumento, em detrimento da desvirtuação musical da passagem: “Esta solução, extremamente confortável para a mão esquerda, tem uma desvantagem: mudar o acorde para uma primeira inversão cria uma lacuna momentânea na linha do baixo porque o ‘novo baixo’ é na realidade o tenor, portador do tema.” (Alves, 2012, p. 103-104) (“This solution, extremely comfortable for the left hand, has one disadvantage: changing the chord to a first inversion creates a momentary gap in the bass line because the ‘new bass’ is in fact the tenor carrying the subject.”)

²³ “While ease of playing is generally the primary reason for suppressing the notes of a chord, in some instances it is the only solution for avoiding extreme stretches of the left hand as well as awkward shifts.”

²⁴ “Bach’s solo violin pieces written with four-part chords are an example of ... descriptive writing: passages that are impossible to play as written, but nevertheless help the player to visualize the effect.”

Por outro lado, o facto de tais valores não serem concretizáveis e de a polifonia ser no violino muitas vezes só sugerida é encarado pelos guitarristas e pelos transcritores como um condicionalismo que existe na interpretação das obras no instrumento original. A opção pelo acréscimo de notas e pela continuidade sonora parece portanto assentar no pressuposto de que tal facto porá limites à interpretação destas obras. Daí a tentativa de expandir as possibilidades de realização, de *colmatar* tais *lacunas*. No entanto, os valores *impossíveis* notados por Bach possuem um significado musical (tal como as pausas).

Mas torna-se claro a partir da música para violino sem acompanhamento que Bach notou com frequência notas sustentadas que não esperava que fossem fisicamente mantidas. Podiam 'realizar' essas composições para violino exactamente como estavam notadas tocando-as no órgão – ou em artefactos modernos, incluindo violinos com pontes e arcos especialmente modificados que foram inventados para esse fim durante o século vinte. Mas fazer isso elimina de facto feições que Bach introduziu na música escrita, o que pressupõe o tempo e fraseado especial requerido para tocar acordes de três e quatro notas no violino num estilo do século dezoito.²⁵ (Schulenberg, 2006, p. 16)

Por isso os recursos que ficaram evidenciados em muitas transcrições e interpretações introduzem sempre mudanças a indicações que transparecem da notação da obra e que respeitam a sua interpretação, nomeadamente ao nível da articulação.

O afastamento das obras originais observado em gravações é algumas vezes apontado criticamente. Constitui um exemplo a apreciação de Jones (1998) à adaptação para alaúde das suites para violoncelo por Nigel North,²⁶ em que o autor reprova alterações introduzidas pelo alaudista e realça que as obras mais maduras de Bach são tão ricas no pormenor de notação (como se deduz da observação das suas revisões) que limitarão, no seu entender, qualquer interferência:

Para tornar a música tocável e idiomática, North transpõe cada suite uma 4ª ou 5ª acima (apenas o nº 6 se mantém na tonalidade original) e determinadas passagens seleccionadas uma oitava acima ou abaixo, altera os padrões de arpejos, varia a disposição dos acordes e adiciona linhas do baixo. A sua intenção expressa é a de realizar as ricas implicações harmónicas e contrapontísticas da música. ... É inegável a grande qualidade artística da interpretação, mas não só se perde o poder de sustentação e a profundidade de tom do violoncelo, como se sente por todo a natureza arbitrária das transcrições. As versões para alaúde do próprio Bach ... poderiam ter sido completamente diferentes.²⁷ (p. 364)

Mesmo quando apelam a transcrições da época, os guitarristas e os autores das versões aludidas acabam por adaptá-las. Como ficou exemplificado, todas as propostas traduzem ajustamentos de obras diferentes. As contingências de realização na guitarra conduzem a momentos de afastamento tanto da obra primitiva como dessas transcrições. No caso da *Sonata* BWV 1003, em cuja transcrição vários intérpretes têm recorrido à *Sonata* BWV 964, torna-se sempre necessário adaptar esta última obra à guitarra, dadas as

²⁵ "But it is clear from the music for unaccompanied violin that Bach often notated sustained tones that he did not expect to be physically held. One could 'realize' these violin compositions exactly as notated by playing them on the organ—or on modern contraptions, including the violins with specially modified bridges and bows that were invented for this purpose during the twentieth century. But to do so actually eliminates features that Bach wrote into the music, which presupposes the special timing and phrasing required for playing three- and four-note violin chords in eighteenth-century style."

²⁶ *Bach on the Lute*, 3ª e 4ª volumes (Linn Records CKD 049 e CKD 055, 1995 e 1996).

²⁷ "To make the music playable and idiomatic, North transposes each suite up a 4th or 5th (only no.6 remains in the original key) and selected passages up or down an octave, changes arpeggio patterns, varies the spacing of chords and adds bass lines. His stated intention is to realize the rich harmonic and contrapuntal implications of the music. ... The great artistry of the performance is undeniable; but not only does one miss the cello's sustaining power and depth of tone, throughout one also senses the arbitrary nature of the transcriptions. Bach's own lute versions ... might have been altogether different."

limitações de tessitura e de realização do instrumento comparativamente com o cravo. Essa adaptação obriga a tomar opções, a escolher um processo e a rejeitar outro, a misturar elementos tanto do violino como do cravo, e origina uma obra diferente de qualquer das obras originais. Muitas vezes as transcrições para guitarra acabam por introduzir sobretudo notas que formam e adensam acordes, mais do que criar movimento melódico, ao contrário do que sucede nas transcrições não só para cravo como também para alaúde. Há por isso uma adaptação de ambos os originais. Além disso, em vários momentos e nalguns andamentos, adicionam-se ainda mais notas do que aquelas transcrições. Referindo-se às poucas alterações do *Allegro* BWV 964 relativamente ao original, acautela Schulenberg (2006):

O *allegro* é uma forma binária muito mais extensa que consiste quase inteiramente em figuração violinística. No teclado é-se tentado a sustentar as notas dos acordes arpejados de modo a crescer a sonoridade e mesmo a acrescentar baixos ocasionais. Contudo Bach parece ter tido o cuidado, como sempre, de indicar exactamente o que pretendia, e o melhor poderá ser não acrescentar nada.²⁸ (p. 358)

Mesmo nas transcrições para alaúde, que envolvem no entanto processos mais limitados do que os que se observam nas transcrições para tecla,²⁹ nem sempre Bach usou de forma plena as potencialidades harmónicas do instrumento, o que poderá ter sido intencional.

Todas as obras para alaúde têm uma textura pouco densa, o que sugere que Bach queria que fossem tocáveis em princípio em algum tipo de alaúde. Mas muitas peças para tecla, incluindo o último movimento da Sonata BWV 964 ..., não têm um estilo muito diferente.³⁰ (Schulenberg, 2006, p. 360)

Talvez deva atentar-se mais a estes aspectos, considerando nomeadamente o valor do silêncio, ao pretender realizar-se uma abordagem na guitarra semelhante à do autor enquanto transcritor.³¹

Assim, o uso de recursos comuns às transcrições (que poderão não ser da autoria de Bach, em muitos casos) ou a incorporação de motivos nelas presentes não bastará, *per se*, para que seja reivindicada por estes intérpretes uma aproximação a uma pretensa prática de Bach. Tal argumento acaba antes por surgir sobretudo como forma de justificar mudanças feitas ao original, já que o uso de recursos comuns pode conduzir a resultados diferentes, na sua adaptação a um novo instrumento.

O propósito da realização na guitarra das alterações melódicas ou rítmicas mencionadas na análise presentes nestas transcrições da época será mesmo questionável. Se a adição e o prolongamento de notas surgem da pretensão natural de expandir as possibilidades de realização das obras através do uso pleno dos recursos da guitarra (acrescentando harmonia, ampliando o registo, imprimindo continuidade às linhas

²⁸ "The *allegro* is a much larger binary form consisting almost entirely of violinistic figuration. At the keyboard one is tempted to sustain the notes of the broken chords in order to increase the sonority, even to add occasional bass notes. Yet Bach seems to have been careful, as always, to indicate exactly what he intended, and it may be best to add nothing."

²⁹ "O alaúde, tal como o violino, tem de usar o seu poder de sugestão de modo a dar a ideia de construção a múltiplas vozes." (Schröder, 2007, p. 61) ("The lute, like the violin, must use its power of suggestion in order to give the appearance of a multi-voice construction.")

³⁰ "All of the lute works are thin in texture, suggesting that Bach meant them to be playable in principle on some sort of lute. But many keyboard pieces, including the last movement of the Sonata BWV 964 ..., are not very different in style."

³¹ A *Sarabande* BWV 995, por exemplo, transcrição em que Bach praticamente nada adiciona ao original para violoncelo, é a versão da *Sarabande* BWV 1011 realizada na guitarra, por se tratar duma transcrição do compositor. Ao tocarmos esta versão de forma inalterada, os guitarristas reflectem uma opção diferente daquela que é frequentemente a sua quando eles próprios adaptam ao seu instrumento obras semelhantes, entre as quais as sonatas.

originais), já o mesmo não sucede com semelhante prática, que nada traz ao original excepto variabilidade (e que, para além disso, se baseia em modificações que poderão não ter sido introduzidas por Bach).

Para além disso, algumas transcrições das sonatas recorrem ainda a soluções de outras, também para guitarra e que alteram igualmente o original. Contribuem assim para a construção de uma interpretação da obra que se afasta cada vez mais da original – reciam já não só a partir de literatura da época, mas de outra mais recente, que a adapta.³²

Fica assim espelhada uma opção que distingue o carácter harmónico da guitarra e que privilegia o imediatismo de execução. Apesar de existir alguma diversidade no modo ou na medida em que estes autores e intérpretes adicionam notas,³³ muitas vezes essas notas acabam por ser comuns entre as diversas transcrições, mormente as que se inspiram nas transcrições da época. Várias passagens exibem também opções de realização no instrumento que são semelhantes.

A prática mencionada tem sido recorrente. Transcrições pioneiras mostravam o uso de processos idênticos. A versão de Tárrega (1852-1909) da *Fuga* BWV 1001 (s.d.) adiciona baixos e notas que formam e ampliam acordes (acrescenta vozes, duplica baixos), transpõe baixos à oitava inferior. Revela igualmente soluções que facilitam a execução: a fuga é transposta para Lá menor, suprimem-se notas de acordes, algumas de difícil realização (por exemplo no c. 21). A Figura IX-1 ilustra a adição de baixos da *Fuga* BWV 1000, entre outros.



Figura IX-1 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Tárrega (s.d.): c. 8-9.

Tárrega evidencia ainda traços registados em gravações pioneiras de Bach na guitarra, ao indicar grande número de ligados e sinais como o do início do c. 42, que assinala a realização não simultânea, arpejada, do baixo adicionado (*mi grave*) e do original (Figura IX-2).³⁴ Usa também pontualmente sons harmónicos.³⁵

³² Foram exemplo passagens do *Presto* (c. 25-28) realizadas por Costa (2012) que mostram soluções iguais às de Despalj (2005).

³³ Introduzem-se notas diferentes, em andamentos ou momentos diferentes, por vezes em valores rítmicos diferentes.

³⁴ Uma transcrição posterior, de Nicolas Alfonso (1969), usa procedimentos semelhantes e realiza passagens iguais à versão de Tárrega; adiciona e omite notas, transpõe também a fuga para Lá menor, muda a disposição das vozes do primeiro acorde (realiza o *mi* uma oitava acima do original) e opta pelo uso de harmónicos no último acorde (no qual omite o baixo), para facilitar a sua execução.

³⁵ Um recurso como o som harmónico é extremamente raro nas transcrições analisadas nos capítulos anteriores, embora se possa observar numa passagem em que facilita a manutenção do baixo o tempo notado, na *Fuga* BWV 1005 (Figura IX-A); a gravação de Calderón (1999) evidencia o seu uso na *Fuga* BWV 1001 (faixa 2). Este processo não tem sido prática corrente na transcrição e na gravação das sonatas, como se referiu na primeira parte (Capítulo 2).

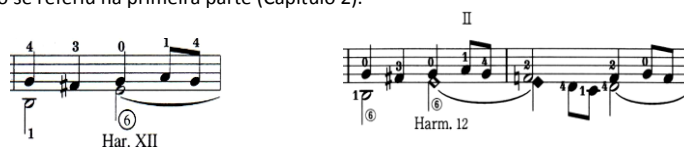


Figura IX-A – *Fuga* BWV 1005, transcrições de Barrueco (1998) e Sasaki (2000), respectivamente: c. 118.

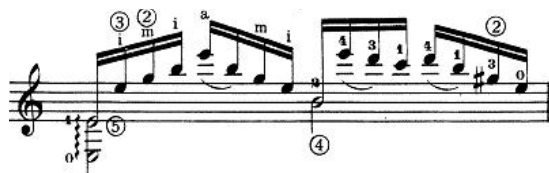


Figura IX-2 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Tárrega (s.d.): c. 42.

Fez-se notar na primeira parte deste trabalho que interpretações (e transcrições) do início do século XX, e posteriores, realizavam alterações ao original através da adição e da modificação de notas, da realização de texturas densas, do uso (e da notação) de uma vasta gama de dinâmicas, de timbres e de outros recursos expressivos (como ligados ou *glissandi*). Na guitarra, esta será a concepção subjacente à transcrição de Segovia da *Chaconne* BWV 1004 (Berg, 2009; Costa, 2012; Freitas, 2005), que se constata nas suas gravações através da presença de características já mencionadas.³⁶ Será igualmente o contexto daquela transcrição de Tárrega, guitarrista romântico. No entanto, também as transcrições das sonatas analisadas neste trabalho, muito mais recentes, continuam a adaptar a obra ao instrumento, mudando e adicionando notas, mesmo que o façam de uma forma que envolve recursos interpretativos diferentes, como se constata em gravações das últimas décadas. Apesar de propostas de transcrição mais recentes procurarem realizar adaptações estilisticamente mais fiéis, os processos usados continuam a passar em larga medida por um acréscimo de harmonia à obra original e por uma aproximação à linguagem do instrumento para o qual se transcreve. Se é verdade que decaíram práticas como a notação de dinâmica para além da original ou, na interpretação, o uso de recursos expressivos românticos, muitos processos continuam a ser os mesmos; a adaptação de obras como as sonatas para violino continua a passar por essa exploração do lado harmónico e sonante do novo instrumento que traduz uma reminiscência das adaptações das interpretações românticas.

Note-se que várias edições, embora uma minoria, adicionam sinais de dinâmica (e mesmo de tempo) ao original, prática que traduzirá essa herança (Figuras IX-3 a IX-6).³⁷



Figura IX-3 – *Grave* BWV 1003, transcrição de Barbosa-Lima (1974): c. 9.



Figura IX-4 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Burley (1997): c. 48-51.

³⁶ Berg (2009) aponta que Segovia não terá interpretado a *Chaconne* a partir do original mas do arranjo de Busoni. Tal como Busoni, o guitarrista foi criticado pela falta de autenticidade histórica, mas Berg reclama a sua versão enquanto peça de concerto brilhante e verdadeira obra de arte romântica (<http://pristinemadness.com/files/chaconne.html>).

³⁷ Outros exemplos de indicações de dinâmica ficaram já ilustrados em figuras reproduzidas nos capítulos anteriores.



Figura IX-5 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 2.³⁸



Figura IX-6 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 31-36.³⁹

Indicam finais de andamentos, sobretudo rápidos, em *forte* ou *fortíssimo* (Figuras IX-7 e IX-8), evidenciando a valorização de uma sonoridade forte, imponente, e de uma dinâmica intensificada, traços interpretativos românticos, de acordo com o que se expôs na primeira parte.



Figura IX-7 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999): c. 131-136.



Figura IX-8 – *Fuga* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 350-354.

Apontam ainda muito raramente outros sinais que respeitam a execução, como pontos sobre notas isoladas do soprano, que indicarão uma realização em *staccato*.⁴⁰

Em contrapartida, outras transcrições, sobretudo aquelas que surgem na sequência de propostas alternativas (Korhonen, 2011; Alves, 2012; Costa, 2012) reflectem uma concepção interpretativa que, à luz das ideias expostas na primeira parte, será “positivista” (Taruskin, 1988, p. 150), na medida em que procura aproximar-se com rigor das fontes e das práticas barrocas: usam recursos da época quer na forma de adicionar notas, quer em opções de dedilhação, nomeadamente na interpretação das ligaduras. Mesmo que não seja pretendida uma qualquer *autenticidade* interpretativa, por tal conceito se ter tornado anacrônico, a verdade é que surge a ideia de fundamentar os processos adoptados através do recurso a práticas da época.⁴¹

³⁸ Calderón indica também um sinal de respiração, entre os c. 24-25 do *Presto*, como ficou ilustrado na Figura VII-43 (p. 156).

³⁹ Sayage introduz ainda sinais de suspensão, por exemplo no último compasso das fugas BWV 1003 e BWV 1005 (Figura IX-8).

⁴⁰ Mosóczy (1978) introduz tais sinais na *Fuga* BWV 1001 (c. 16) e Sayage (2007) na *Fuga* BWV 1003 (c. 1-3).

⁴¹ Por exemplo, Alves (2012) propõe dedilhações de mão direita que justifica com práticas supostamente usadas no violino barroco, como se fez notar, e Costa (2012) afirma que se baseou nas transcrições da época no que respeita à forma como adicionou harmonia na sua proposta de transcrição. O autor faz notar que os BWV 964, 995 e 1006a incluem sempre a terceira nota do acorde em momen-

O presente estudo visa estabelecer os fundamentos de uma prática de transcrição ... com base nas técnicas de transcrição e de execução do período da composição sem a pretensão de autenticidade ou fidelidade, mas como fonte de recursos de instrumentação (pela reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e os ornamentos). (Costa, 2012, [vii])

Finalmente, não têm sido geralmente tidos em conta pormenores de realização das obras já mencionados neste trabalho. Entre eles, o facto de haver indicações ambíguas ou duvidosas no autógrafo, sobre as quais tem havido alguma reflexão. Em casos de dúvida ou de disparidade com o autógrafo, os autores das transcrições mostram soluções de edições modernas, nomeadamente *urtext*, sem referirem tais disparidades. No exemplo reproduzido na Figura IX-9, Costa (2012) regista um *lá* em vez de um *sol* no c. 183 (2º t.) da *Fuga* BWV 1003, opção também da edição *urtext* consultada neste trabalho (Bach, 1987). A solução, que permite manter a sequência melódica descendente realizada por Bach, é comum a várias transcrições;⁴² no entanto, a cópia de Anna-Magdalena reproduz o autógrafo e a transcrição da época para cravo (BWV 964) segue o original para violino.



Figura IX-9 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo, c. 182-185) e transcrição de Costa (2012, c. 183).

Uma opção semelhante surge também na interpretação de ligaduras dúbias (várias das quais já consideradas). No exemplo da Figura IX-10, a mesma edição *urtext* (Bach, 1987) interpreta as ligaduras do autógrafo como sendo de duas notas e as transcrições para guitarra que reproduzem as ligaduras seguem essa interpretação (este um dos casos em que Gianninoto, 2006, e Costa, 2012, não as notam).⁴³ No entanto, o sinal poderá abarcar na realidade três notas, começando na primeira; esta é a interpretação de Ungureanu (2010, p. 193), que a justifica pelo facto de muitas ligaduras da obra surgirem em notas por grau conjunto. A prática de Bach notar as ligaduras inferiores a começar à direita pode também levar a tal conclusão. Uma ou outra interpretação conferirá uma intencionalidade diferente à realização da passagem.



Figura IX-10 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 226-227.

Observa-se igualmente alguma falta de reparo quanto a questões particulares de notação. Por exemplo, à excepção das transcrições de Korhonen (2011) e Yamashita (1990), não se reproduzem as barras

tos cadenciais nos quais preenchem acordes originais e salienta que as transcrições para guitarra não têm tido em conta essa prática, mantendo-se próximas da escrita original para violino ou violoncelo, em que a nota fundamental é duplicada e os acordes são preenchidos unicamente com o quinto grau. Sublinha que “a ignorância das práticas de preenchimento de acordes faz com que muitos violonistas tratem com preciosismo os acordes sem terça ou os pontos de resolução cadenciais que apresentam apenas a fundamental dobrada” (p. 136).

⁴² Gianninoto (2006, p. 5) refere-se expressamente ao facto de ter realizado a mesma alteração, que justifica com base no movimento melódico original da passagem e na opção de várias edições para violino.

⁴³ Barbosa-Lima (1974) não transcreve as ligaduras e indica um ligado da primeira para a segunda nota.

de compasso curtas do *Presto*.⁴⁴ A notação de Bach, que alterna barras completas e curtas, terá certamente um propósito interpretativo; Butt (1990, p.187) relaciona-a com a alternância de arcadas (que se assinala também pela ligadura) e com a indicação da arcada mais forte (para baixo) depois da barra completa, a cada dois compassos. Poderia ainda ter implicações ao nível do tempo adoptado.⁴⁵

A importância destas linhas de barras curtas permanece obscura. Não conheço nenhuma apreciação do assunto no século dezoito e não tenho ideia de nenhuma apreciação moderna. A notação pode ter tido implicações no tempo ... É possível que as meias barras de compasso indicassem compassos fortes e fracos. Se for esse o caso, há não obstante muitos violinistas que ignoram a notação.⁴⁶ (Lester, 1999, p.115)

Deste modo, negligenciam-se aspectos sobre os quais poderia haver reflexão e pesquisa, no acto de transcrever estas obras.⁴⁷

Evidenciou-se aqui que as transcrições das sonatas para guitarra sempre privilegiaram uma prática que visa adaptar as obras ao instrumento.⁴⁸ A adição e o prolongamento de notas, entre outros processos, revelaram-se processos recorrentes na adaptação das obras a um instrumento com cariz harmónico. A prática das transcrições da época, incluindo as de Bach, foi semelhante, como se notou, mas distinguem-se nelas traços que fazem com que as realizações em guitarra delas se afastem.

Inferências interpretativas dos processos usados

Passa-se agora à observação do modo como os recursos descritos nas transcrições revelam opções significativas para a interpretação das obras, ilustrando alguns aspectos com gravações. Pretende-se também examinar em que medida poderão interferir nas indicações contidas no texto de Bach.

Adição (e alteração) de notas

A adição, para além de diversas alterações, potencia especificidades de realização, nomeadamente ao nível da harmonia implícita, articulação ou sonoridade.

Harmonia implícita

Nestas obras para violino, tal como nas obras para outros instrumentos melódicos, existe uma harmonia implícita a arpejos e escalas que sistematicamente delineiam acordes.⁴⁹ Há notas que funcionam como

⁴⁴ Esta notação é também usada por Bach na *Corrente* (num 3/4) da *Partia* BWV 1002.

⁴⁵ Schröder (2007, p. 73), nomeadamente, é da opinião que tal notação sugerirá um tempo muito rápido, salientando que a escolha de um 6/8 produziria um carácter menos incisivo.

⁴⁶ "The significance of these short bar lines remains obscure. I know of no eighteenth-century discussion and am unaware of any modern discussion. The notation may have carried some implications for tempo ... Perhaps the half bar lines are supposed to indicate strong and weak measures. If that is the case, however, many violinists disregard the notation."

⁴⁷ Há ainda no autógrafo um ponto sob uma nota na *Siciliana* (1º t. do c. 7) que pode representar um sinal de articulação ou ser acidental. A edição *urtext* aqui considerada (Bach, 1987) reproduz esse sinal, mas nenhuma transcrição para guitarra o faz.

⁴⁸ Carvalho (2004 e 2011) considera também nas transcrições para guitarra os processos usados no sentido de tornar as obras originais ajustáveis ao idioma do instrumento, que surgem muitas vezes sob a forma de acrescentos de notas. Estes processos pretendem colmatar défices sonoros que surgiriam de uma transcrição literal nomeadamente de obras para instrumentos de som sustentado como o violino. Fala a esse propósito de "consolidação idiomática" (2004, p. 205; 2011, p. 10)

⁴⁹ Schröder (2007) usa o termo "música linear concebida de forma harmónica" (p. 37) ("harmonically conceived linear music").

baixos, apesar de não se manterem todo o tempo que dura determinada harmonia. Estão, pelo contrário, escritas muito frequentemente em contínuos valores curtos (como semicolcheias), nuns casos por contingências do instrumento, noutros por opção – digo *por opção* pois em transcrições de Bach para instrumentos com uma capacidade de realização e sustentação harmónica maior, esses mesmos valores nem sempre são reescritos em valores diferentes.

Alguns baixos (e outras notas) adicionados pelos autores das transcrições concretizam ou expandem a harmonia implícita. Outros revelam leituras particulares da harmonia que é delimitada pelo soprano. Nalguns casos parecem mesmo afastar-se dela, acrescentando uma interpretação harmónica que poderá nem estar pressuposta no original. Ilustram-se vários desses casos.

Um dos únicos baixos adicionados por Mosóczi (1978) na sua transcrição de todo o ciclo é o *fá* do c. 2 do *Largo* BWV 1005 (Figura IX-11), adicionado na parte fraca do 3º tempo. Esta nota cria um novo momento harmónico, ao introduzir uma cadência: realiza uma cadência perfeita, interpretando o acorde anterior com uma função de dominante. Pode imprimir ainda uma nova intenção musical à passagem: a linha original do soprano destaca a apogiatura *sib* (que surge no tempo forte e é a primeira nota de um motivo com ligadura) e pressupõe, ao contrário, a realização do último *lá* de forma muito leve, como se fosse um eco do *lá* anterior, que repete, num gesto descendente em que a nota se esvai. A introdução daquele baixo, *fá*, realça, pelo contrário, essa última nota, não só pelo facto de lhe adicionar uma nota simultânea como ainda por lhe conferir um carácter conclusivo através da realização daquela cadência. Assim, o novo baixo introduz uma interpretação harmónica e interfere simultaneamente na interpretação da linha do soprano.



Figura IX-11 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Mosóczi (1978): c. 1-2.

Os baixos introduzidos por Sayage (2007) nos c. 25-28 também do *Presto* (Figura IX-12) revelam uma interpretação harmónica particular dos motivos melódicos originais, ao formarem intervallos constantes de terceira com a primeira nota do soprano. O autor adiciona muitos baixos diferentes na passagem final (c. 98-102) do *Allegro assai* (Figura IX-13) que evidenciam uma nova realização harmónica; a partir do c. 101, o soprano move-se entre a tónica e a dominante, mas Sayage introduz um *lá* no c. 101 (1º t.) que faz assumir um acorde de 6º grau.



Figura IX-12 – *Presto* BWV 1001, transcrição de Sayage (2007): c. 25-28. Este exemplo foi já reproduzido na Figura VII-77.

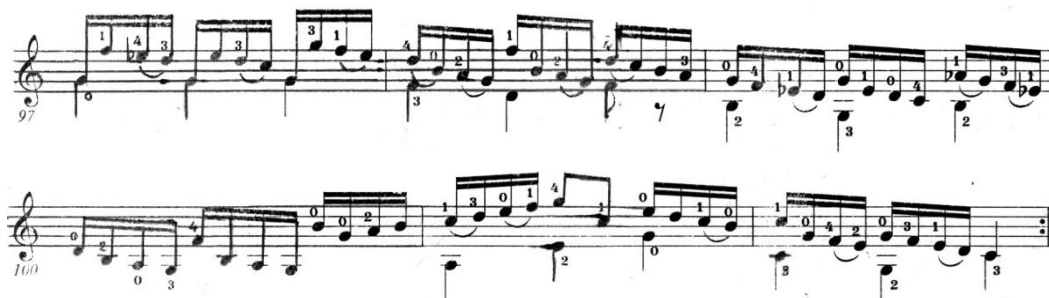


Figura IX-13 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 97-102.

Os baixos adicionados ao soprano por Alves (2012) igualmente no *Allegro assai* (c. 77-79) criam uma cadência interrompida (I-V-VI) nos c. 77-78 (Figura IX-14). Introduzem assim um elemento que deixa transparecer uma leitura particular da harmonia delineada pelo soprano, que pode não estar pressuposta no original.

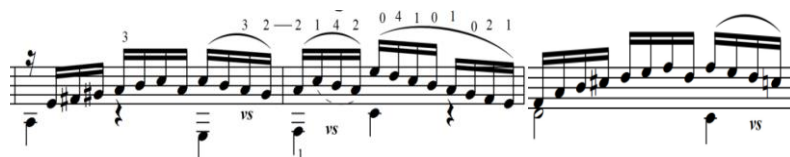


Figura IX-14 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 77-79.

Alguns baixos introduzidos podem resolver a harmonia antes do tempo, verticalmente, de uma forma que pode não corresponder ao caminho harmónico criado horizontalmente. Por exemplo, no *Allegro* Barrueco (1998) introduz no c. 53 (1º t.) um baixo (*lá*) que sugere uma cadência perfeita, depois do acorde de *Mi* (dominante) realizado no c. 52 (4º t.) – Figura IX-15. No entanto, o movimento melódico do original para violino parece indicar uma cadência interrompida ao 6º grau só no 3º tempo, o que sucede explicitamente na transcrição para cravo, abaixo reproduzida.



Figura IX-15 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998) e *Allegro* BWV 964: c. 52-53.

As transcrições criam por vezes sucessões de acordes para uma mesma passagem, que acrescentam movimento harmónico ao soprano e mostram interpretações diferentes. Um recurso frequente nestes casos é a introdução de baixos como notas pedal. No exemplo aqui reproduzido (Figura IX-16), as transcrições respectivamente de Barrueco (1998) e de Despalj (2005) mostram interpretações harmónicas diversas, na passagem dos c. 51-52 do mesmo *Allegro*, ao adicionarem baixos diferentes, designadamente notas pedal. Ambas introduzem mais baixos do que a transcrição para cravo, em que o único baixo novo surge no 3º tempo do compasso seguinte (c. 53), como se constatou no exemplo anterior.

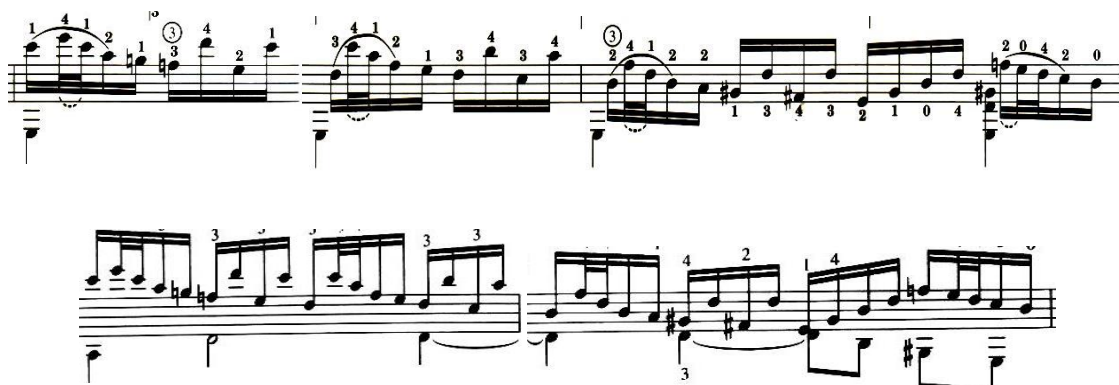


Figura IX-16 – *Allegro* BWV 1003, transcrições de Barrueco (1998) e Despalj (2005), respectivamente: c. 51-52.

As adições de notas, particularmente de baixos, traduzem uma interpretação da harmonia sugerida pelo encadeamento original, estejam ou não aparentemente em sintonia com ela. Bach não deixou de fazer interpretações semelhantes e de realizar mesmo harmonias surpreendentes – Costa (2012, p. 90-91) observa na *Suite* BWV 1006a casos em que o baixo introduzido no alaúde não coincide com a nota que poderia ser entendida como a fundamental do baixo implícito no violoncelo, que é adiada ou antecipada. No entanto, as adições aqui consideradas, para além de serem alheias ao compositor, parecem ser movidas por ponderações instrumentais, mais do que musicais (um exemplo é o aproveitamento das cordas soltas na introdução de baixos, nomeadamente na realização de notas pedal).

Pontuação

A adição de baixos pode também criar uma *pontuação* particular do soprano original ao agrupar as notas de uma determinada forma. Várias passagens das transcrições ilustram o que pode tornar-se assim outra consequência interpretativa deste procedimento.

Um exemplo são as transcrições do *Allegro* BWV 1003, em que se adicionam baixos em semínimas, em muitos casos sistematicamente (Figura IV-35, p. 73). Pelo contrário, no BWV 964 os baixos são introduzidos pontualmente. O recurso traz consequências tanto ao nível rítmico, como da realização da articulação. Por um lado, reforça-se o tempo à semínima, não à mínima como o compasso e a escrita indicam.⁵⁰ Por outro lado, a adição de baixos em cada tempo tende a agrupar as notas de uma forma regular, que as organiza a partir do tempo forte (de quatro em quatro semicolcheias), o que revela uma determinada interpretação da escrita de Bach, a qual sugere pequenos grupos motivicos variados que podem como tal propiciar igualmente uma leitura diferente.

As texturas contínuas em semicolcheias de Bach projectam quase invariavelmente uma hierarquia métrica ... na qual ocorre um leque de acentuações em pontos metricamente fracos, muitas vezes contrastantes entre si e criando ambiguidades métricas.⁵¹ (Lester, 1999, p. 110-111, referindo-se ao *Presto* BWV 1001)

⁵⁰ A transcrição de Sayage (2007), por exemplo, indica mesmo um compasso 4/4, em vez do $\frac{1}{2}$ original.

⁵¹ “Bach’s continuous sixteenth-note textures almost invariably project a metric hierarchy ... in which a range of accentuations occur on metrically weak points, often boldly conflicting with one another and creating metric ambiguities.”

Muitos motivos em sequência que surgem naquele andamento e em muitos outros podem interpretar-se antes como começando numa parte fraca do tempo (com um carácter anacrústico) e acabando numa parte forte. Pode considerar-se que atravessam mesmo frequentemente os compassos. Esse elemento de irregularidade, de variedade, é uma constante na escrita de Bach, e sobressai também na notação da ligadura.

Por exemplo, Schweitzer postula que o ‘fraseado de Bach tem em geral um carácter anacrústico’ e ilustra as ligaduras que surgem em grupos de colcheias: em vez do agrupamento de quatro mais quatro notas, ‘que é vulgar noutros casos’, em Bach a ‘regra é’ uma mais quatro mais quatro, isto é, ligaduras que atravessam as barras de compasso.⁵² (Fabian, 2003, p. 208)

A adição regular de baixos parece reforçar o agrupamento desses grupos de notas de um modo regular, a tempo, por blocos de quatro, o que leva a que seja acentuada a nota de chegada. A realização no instrumento que transparece nas gravações consideradas confirma uma tal intenção interpretativa geral. Como se fez notar no Capítulo II, estes registos manifestam uma forte regularidade métrica, para a qual pode colaborar precisamente a introdução de baixos que reforçam de uma forma sistemática a pulsação, em vez de salientarem a irregularidade.

Deste modo, a adição de notas propicia uma leitura do encadeamento melódico-rítmico das notas e sugere uma forma particular de os agrupar, que pode ser diferente da que é traduzida pela notação de Bach, podendo também tornar acentuadas notas finais ou intermédias de tais grupos pela introdução de baixos tocados pelo polegar.

O mesmo sucede em momentos em que são adicionados baixos em colcheias. Muitos surgem nomeadamente nos últimos andamentos das sonatas (exemplificaram-se no Capítulo IV, por exemplo nas Figuras IV-1 ou IV-30) e introduzem um elemento melódico e rítmico novo nas passagens originais, podendo agrupá-las à colcheia e trazer peso à interpretação. Acentuam mesmo partes fracas do tempo, contradizendo a métrica original. O exemplo abaixo (Figura IX-17) remete para uma passagem de uma longa sequência em que Sayage (2007) adiciona baixos em colcheias que realizam sistematicamente a harmonia implícita na linha do soprano.



Figura IX-17 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 33-40.

⁵² “For instance, Schweitzer posits that Bach’s ‘phrasing has generally an up-take character’ and illustrates the slurring of groups of quavers: instead of four plus four grouping ‘that is usual elsewhere’, with Bach the ‘rule is’ one plus four plus four, i.e. slurring across the beaming.”

Ligaduras

Como se constata em exemplos mencionados, vários baixos introduzidos fornecem uma leitura da forma como as notas do soprano são agrupadas e nem sempre parecem ter em conta a indicação de articulação transmitida pela ligadura. O facto de estarem escritos a tempo ou à divisão do tempo, em semínimas ou colcheias, deixa adivinhar esta indiferença, em muitos momentos em que as ligaduras agrupam as notas de forma irregular. Butt (1990) salienta o papel da ligadura na clarificação de um aspecto intrínseco à escrita de Bach, “a ambiguidade do momento em que uma frase acaba e a outra começa.”⁵³ (p. 188) Este aspecto será particularmente notado na terceira parte do trabalho.

Questões interpretativas como as que se consideram neste capítulo estão dependentes da forma como as obras forem realizadas no instrumento. Ou seja, a notação não revela necessariamente uma determinada prática. No entanto, as gravações aqui observadas deixam perceber uma geral falta de observação da ligadura, como se assinala ainda neste capítulo.

O possível efeito contrário à ligadura causado pela adição de baixos pode ilustrar-se com vários exemplos; nas passagens abaixo transcritas (Figuras IX-18 e IX-19), ambas as versões, que não transcrevem as ligaduras originais, introduzem baixos em notas finais ou intermédias de grupos com ligadura, podendo destacar notas que se pretenderiam particularmente leves, como foi notado no capítulo anterior a propósito da interpretação deste sinal.



Figura IX-18 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo), transcrição de Yamashita (1990) e transcrição de Sayage (2007): c. 33-35.



Figura IX-19 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo), e transcrição de Sayage (2007): c. 1. O exemplo foi já reproduzido na Figura VII-27.

Um cuidado diferente surge noutras transcrições, nomeadamente de Alves (2012) e de Costa (2012); este, particularmente, introduz baixos que parecem ter em consideração a ligadura, ao serem adicionados depois de esta terminar, como se constata no exemplo da Figura IX-20, no *Allegro assai* (o motivo correspondente da primeira parte, c. 1-2, foi ilustrado na Figura VII-104, p. 175).



Figura IX-20 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Costa (2012): c. 43-44.

⁵³ “... the ambiguity of the point at which one phrase ends and another begins.”

Costa adiciona no entanto outras notas que poderão pôr em causa o efeito deste sinal. No c. 7 da *Siciliana* ilustrado na Figura IV-68 (p. 83), a criação de uma voz intermédia sob o soprano (2º t.) é feita sob a segunda nota com ligadura desta voz (numa sequência de ligaduras de duas notas que partem de notas fracas), podendo realçar uma nota que deve ser mais leve, embora numa parte forte do tempo.

A introdução de baixos sob notas fracas, quer as que surgem no final de motivos com ligadura como sem ligadura, surge no entanto também por vezes nas transcrições da época. O próprio Bach, nas obras para alaúde observadas, introduz ocasionalmente baixos em motivos com ligadura (por exemplo, nos c. 27 ou 30 da *Bourrée* BWV 1006a). No entanto, além de a execução dos baixos ter um efeito mais ligeiro no instrumento do que na guitarra, estas adições surgem, como se frisou, de forma leve, muito rítmica (realçando o ritmo característico de dança) e sobretudo não regular. Pelo contrário, nas transcrições para guitarra o recurso é usado muito frequentemente de forma sistemática e regular. Nas gravações destas obras observa-se também que as notas finais de grupos com ligadura acabam por ser frequentemente acentuadas por meio dessa adição.

Outros processos para além da adição de baixos podem não ter em conta o efeito pretendido pela ligadura. É o caso da transposição à oitava inferior de uma nota (*lá*) realizada por Alves (2012) no *Presto* (c. 34), apesar da atenção do autor a este aspecto de realização. Aquela nota (*sol* no original, *lá* na transcrição) é a última coberta pela ligadura (Figura IX-21), o que significa que pertencerá a esse grupo, não ao seguinte, sendo particularmente leve e desligada da nota seguinte. Oitavá-la e prolongar o seu valor, deixando-a soar enquanto se realizam as notas seguintes, poderá tornar este *lá* destacado, e também desligado do motivo ao qual pertence (ligando-o antes ao seguinte).⁵⁴



Figura IX-21 – *Presto* BWV 1001 (autógrafo) e transcrição de Alves: c. 33-34.

Sonoridade

A adição de notas adensa naturalmente a sonoridade. A introdução de baixos (alguns em sequência) e de motivos, o preenchimento de acordes, bem como a transposição à oitava, potenciam um registo denso, que se afasta de uma sonoridade da época, no violino ou em qualquer instrumento de corda dedilhada.⁵⁵

A forma de adicionar notas é aliás muitas vezes diferente das transcrições da época. Foram aqui ilustrados momentos em que nas transcrições para guitarra se adensam e formam acordes enquanto na versão para cravo se adiciona pelo contrário movimento melódico e rítmico, muitas vezes através da introdução de motivos imitativos noutras vozes. E nas transcrições para alaúde, Bach limita-se muito frequentemente a adensar alguns acordes em momentos cadenciais ou pontuais e a realizar baixos leves, acrescentando

⁵⁴ Carvalho (2004, 2011) aponta também para consequências da “oitavação” (2004, p. 218; 2011, p. 4) realizada em transcrições em guitarra nomeadamente de passagens de obras de Bach.

⁵⁵ Galbraith (1997, 1998/1998) aproveita particularmente o registo grave do instrumento de oito cordas, sendo exemplo de uma interpretação que ganha em densidade e dramaticidade.

notas de forma não exaustiva e – o que é sobretudo importante – adequada ao carácter das obras (leve, rítmico, de dança). O autor opta por soluções que não sobrecarregam harmonicamente o instrumento e partem de uma realização musical. As notas não parecem ser adicionadas com o intuito de preencher o original sempre que possível, de acordo com as possibilidades do instrumento; criam dinâmica e surgem no contexto da construção da obra, em momentos centrais. A mesma ideia é expressa nas obras para violino. Por exemplo, o autor adensa a escrita numa sequência cadencial da *Fuga BWV 1003* (c. 40-43), mas no final (c. 43-45) realiza menos notas, revelando uma intencionalidade musical: a sua execução leve (Figura IX-22). Uma transcrição que preencha os últimos acordes não terá em conta esta construção.

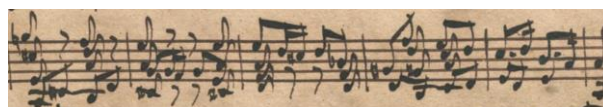


Figura IX-22 – *Fuga BWV 1003* (autógrafo): c. 40-45.

Para além dos exemplos ilustrados no Capítulo IV, outro exemplo surge no *Andante* (Figura IX-23). A transcrição para cravo adiciona notas ao original progressivamente, enquanto a versão para guitarra parece introduzir notas quando tal se torna possível no instrumento: mantém inalterado o original para violino até ao c. 6, em que forma acordes no último tempo, e no 2º tempo do c. 7 realiza um acorde de quatro notas e transpõe o baixo à oitava inferior. No original tal aumento de densidade e a transposição no baixo dão-se só no 3º tempo, no momento em que o soprano atinge o registo mais agudo; Bach poderia ter formado um acorde de quatro notas também logo no 2º tempo, mas usou antes a adição e a transposição como recursos expressivos, que permitem realçar o movimento do soprano. A transcrição para cravo parece manter tal propósito ao transpor também o baixo uma oitava abaixo nesse mesmo momento.

This block contains two parts. The top part is a photograph of the handwritten musical score for the Andante BWV 964, measures 1 through 9. The tempo marking 'Andante' is written in a large, elegant cursive script at the beginning. The notation is in a single system on a five-line staff, featuring a complex sequence of sixteenth and thirty-second notes, with some rests. The ink is dark on aged, slightly yellowed paper. The bottom part is a modern musical transcription of the same piece, measures 1 through 9. It includes fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (accents, slurs) for each note. The transcription is in a single system on a five-line staff, with the tempo marking 'Andante' at the beginning.

Figura IX-23 – *Andante BWV 964* e transcrição de Barrueco (1998): c. 1-9.

As possibilidades do instrumento parecem assim condicionar as opções de realização. A adição de notas tem surgido essencialmente com o propósito de acrescentar som, de aproveitar a maior capacidade harmónica da guitarra, as seis cordas, as cordas soltas de que se pode dispor, mas nem sempre de uma forma musicalmente coerente. Introduzem-se baixos e preenchem-se acordes quando é possível (umas vezes com base em obras para instrumentos com uma capacidade harmónica superior, outras vezes não), pois não se pode dar continuidade a essa realização por contingências do próprio instrumento. Assim, as consequências desta forma de adicionar notas prendem-se também com uma certa descontinuidade da textura sonora, causada pela alternância entre momentos em que se realiza a versão original e outros em que se adicionam notas, com elementos de outras versões, ou com mais notas ainda. Esse efeito surge em particular nas transcrições que se baseiam parcialmente nas obras para cravo e para órgão, e é mesmo perceptível nas gravações. A adição de notas parece querer aproveitar a capacidade do instrumento independentemente das consequências musicais ou de algum desequilíbrio sonoro que dela surja. Há ainda em várias transcrições, como se notou, um contraste entre momentos em que se adicionam motivos melódicos, por exemplo do BWV 964, e outros em que só se preenchem acordes, o que também gera uma descontinuidade sonora. Além disso, a adição de notas aos acordes originais muda a cor dos mesmos – o aproveitamento, muito comum, das seis cordas da guitarra na realização por exemplo do acorde de sol menor no primeiro *Adagio* é paradigmático dessa sonoridade *idiomática* e introduz um equilíbrio sonoro diferente ao acorde original de quatro notas, notório na gravação dos próprios autores das transcrições (Barrueco, 1995/1997, faixa 1; Calderón, 1999, faixa 1). Estes acordes são também arpejados de uma forma vincada, sugerindo uma sonoridade que remete mesmo para um repertório diferente. Muitas destas adições aumentam substancialmente a dificuldade de execução e trazem peso e tensão à interpretação. Citem-se gravações de Marquéz (Abella, 2009b, 2009d) e de Yamashita (1989), que, entre outras adições, introduzem motivos com base na fuga para órgão na *Fuga* BWV 1001, ou de Galbraith (1997, 1998/1998), que aproveita as oito cordas do instrumento e acrescenta muitas notas.⁵⁶

Deste modo, a adição de notas, tal como várias alterações às notas originais, tem-se pautado por realizações que, apesar de usarem processos semelhantes a transcrições da época, se regem fundamentalmente por aquilo que o instrumento permite, parecendo assim pôr a realização instrumental à frente da procura musical. Infere-se novamente a *instrumentalidade* destas transcrições e a prioridade que tem sido conferida ao lado harmónico da guitarra.

*O carácter das obras e o discurso musical*⁵⁷

A adição de notas pode alterar o carácter original da obra: “Da diferença qualitativa das texturas resulta um dos problemas mais delicados da transcrição, pois estas sofrem alterações de carácter quando sujeitas a transcrição de instrumentos de uma família idiomática para outra.” (Carvalho, 2004, p. 203)

⁵⁶ Na *Sonata* BWV 1005, por exemplo, Galbraith afasta-se muito do original: introduz notas e motivos melódicos, incluindo um acompanhamento em arpejos no *Adagio*, com ritmos e notas diferentes do BWV 968, e um baixo em *ostinato* na *Fuga*.

⁵⁷ A noção de *discurso musical* será especialmente abordada na terceira parte deste trabalho, em que é relacionada com a articulação. Refere-se aqui a aspectos interpretativos que têm a ver com a expressividade, direccionalidade ou dinâmica imprimidas a um motivo, uma passagem, uma obra.

Um exemplo paradigmático é a transcrição de Despalj (2005) do *Grave* BWV 1003, em que o autor adiciona baixos de forma sistemática em todas as colcheias.⁵⁸ Uma tal adição não parece estar de acordo com o carácter respirado e improvisado do andamento, cuja linha melódica é cortada por silêncios e continuamente ornamentada, e sugere uma realização pouco medida. Esse carácter é mantido no *Adagio* BWV 964. As notas são adicionadas de um modo descontínuo e irregular, não em todos os tempos. Ambas as obras sugerem um *prélude non mesuré*, um género comum na literatura barroca francesa para cravo em que os ritmos não se indicavam de forma precisa. Muitos escreviam-se exclusivamente em semibreves, indicando-se só a altura do som, e alguns exibiam ligaduras que traduziam modos de agrupar as notas (Moroney, 1976; Troeger, 1983). Embora houvesse uma “moldura métrico-rítmica” (Troeger, 1983, p. 341), explícita ou implícita, de modo a agrupar os motivos, a notação era imprecisa por definição e a interpretação bastante livre. A escrita dos BWV 1003 e 964 apresenta características semelhantes. Além disso, estão escritos num compasso 4/4, tal como muitos prelúdios do género (Troeger, 1983). A variedade textural característica daqueles prelúdios, que permitia aproveitar os recursos do cravo e compensar as suas limitações no que respeita às variações de intensidade, é notória no BWV 964.

Pelo contrário, a versão de Despalj, apesar de inspirada no cravo, vive de regularidade e uniformidade. Esta opção pode tornar a interpretação da obra pesada e sobretudo muito medida, o que se confirma na gravação de Ceku (2008, faixa 1), que segue esta transcrição: o intérprete acentua sistematicamente o tempo à colcheia e realiza uma interpretação absolutamente metronómica. Os recursos usados na transcrição serão certamente potenciadores de uma interpretação semelhante. Conferem à obra um carácter diferente, de uma melodia acompanhada.

A introdução de baixos pode assim tornar várias passagens pesadas e regulares, marcadas a tempo, nomeadamente quando surgem como nota pedal, como se nota noutros exemplos dados no Capítulo IV. Interfere ainda na dinâmica imprimida ao soprano, podendo introduzir acentuações em notas que não se pretendem fortes, como se constatou. Por exemplo, o baixo adicionado por Costa (2012) no *Grave* sob as últimas notas do c. 4, que não existe na transcrição para cravo, pode conferir um acento ou um maior destaque a um motivo ornamental leve (Figura IX-24).



Figura IX-24 – *Grave* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 4 (3^o-4^o t.).

A introdução de baixos poderá ainda ofuscar a clareza e a direccionalidade das linhas melódicas, no que toca designadamente à distinção ou à separação entre os pequenos motivos. Na sequência final do *Allegro* (já reproduzida na Figura I-3), os baixos em pedal, num registo grave, tiram transparência ao encaideamento dos dois grupos sucessivos com ligadura, nomeadamente ao baixo original de cada um (a primei-

⁵⁸ Exemplos dessa transcrição foram ilustrados nas Figuras IV-32 e IV-100.

ra dos pares de notas com ligadura) e ao movimento cromático do soprano (Figura IX-25). Estes baixos não são adicionados na transcrição para cravo.

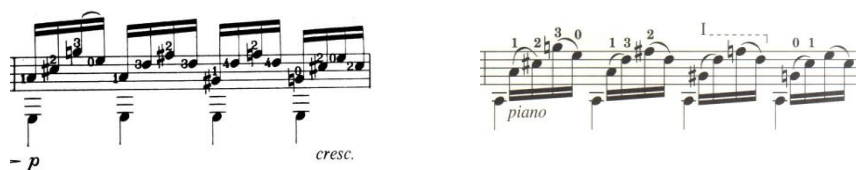


Figura IX-25 – *Allegro* BWV 1003, transcrições de Barbosa-Lima (1974) e Barrueco (1998): c. 56.

Outros imprimirão algum estatismo ao movimento melódico original, caso dos que formam um intervalo de oitava com essa voz;⁵⁹ são exemplo realizações reproduzidas na Figura IX-26.



Figura IX-26 – *Allegro* BWV 1003, transcrição de Barrueco (1998): c. 53;⁶⁰ *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Sayage (2007): c. 4 e 99.

Outros procedimentos para além da adição de baixos podem provocar consequências semelhantes a várias das que foram descritas. Num exemplo da transcrição de Sadanowsky (1984) do *Presto*, já reproduzido na Figura VII-5 (p. 145), a transposição à oitava inferior da segunda nota do c. 6 (*ré*), apesar de fazer ganhar harmonia e ressonância, leva também a perder alguma transparência da melodia do soprano; o recurso terá como propósito aproveitar a corda solta grave da guitarra, permitida pelo uso de *scordatura*. Noutro exemplo aqui reproduzido (Figura IX-27), a transposição à oitava inferior (primeira nota do 3º t. do c. 7, *sol*) cria um estranho efeito de omissão da nota da melodia (esta transposição não surge no BWV 964, em que o soprano realiza um arpejo descendente contínuo); Despajl (2005) introduz esta alteração certamente com o intuito de não interromper a sequência de baixos que realiza, e acaba por criar um efeito melódico diferente, de alguma descontinuidade; poderia no entanto ter mantido o *sol* original, repetindo o processo que usa no 1º tempo.



Figura IX-27 – *Allegro* BWV 1003 (autógrafo) e transcrição de Despajl (2005): c. 7.

A transposição à oitava propicia ainda realizações melódicas diversas do original quando origina mudanças na disposição das notas dos acordes. Um efeito deste processo pode ser a perda de continuidade de algumas vozes. Por exemplo, na *Fuga* BWV 1005 realiza-se por vezes o último acorde com a disposição

⁵⁹ Este não é um intervalo correntemente usado por Bach nas transcrições aqui consideradas, excepto nos casos em que surge como nota pedal (caso da longa pedal introduzida no início do *Prélude* BWV 1006a, ilustrada na p. 195) ou duplica a fundamental dos acordes.

⁶⁰ O exemplo da transcrição de Barrueco foi já ilustrado na Figura IX-15; aí se fez notar que a oitava introduzida pelo autor no 3º tempo não é realizada na transcrição para cravo.

com que ele surge no final da primeira secção (Figura VI-33, p. 126); a nota superior passa ser a tónica, *dó*, em vez da dominante, *sol*, interferindo-se na condução do soprano.

A inversão de notas em vários acordes pode também desvirtuar a intenção musical primitiva. Por exemplo, no c. 46 da mesma fuga a única diferença entre os dois acordes no original para violino reside no cromatismo descendente do baixo. Ao manter inalteradas as restantes notas do acorde, Bach destaca esta nota, a única que muda; Barrueco (1998), pelo contrário, muda a disposição das notas superiores, uma alteração que poderá ofuscar aquele destaque (Figura IX-28). Os baixos adicionados por Costa (2012) no c. 87 do *Allegro assai* e a alteração que introduz na disposição das notas conferem igualmente um carácter diferente ao excerto transcrito na Figura IX-29.



Figura IX-28 – *Fuga* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Barrueco (1998): c. 46.

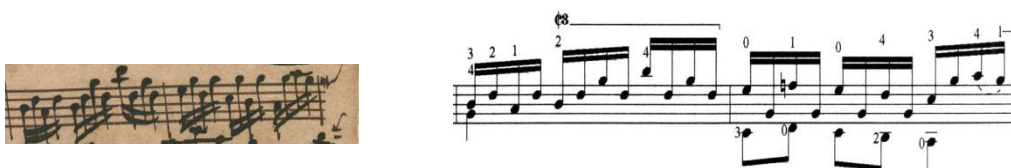


Figura IX-29 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 86-87.

Por sua vez, a supressão de notas retira riqueza harmónica de várias passagens, conferindo um cor diferente aos acordes; no exemplo abaixo (Figura IX-30), Alves (2012) suprime nomeadamente a sétima do acorde, que resolve no 3º tempo.



Figura IX-30 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Alves (2012): c. 51.

Como ficou exposto, a adição de notas revela uma determinada interpretação harmónica; a grande maioria das transcrições amplia a harmonia original, mas nem sempre se limita a realizar a harmonia implícita no texto como ainda a desenvolve, parecendo por vezes desviar-se dela.⁶¹ A introdução de notas ao texto de Bach, tal como outros recursos, mostra também uma realização particular desse mesmo texto; o acréscimo de baixos propicia uma interpretação dos padrões melódico-rítmicos originais que assenta na regularidade, confirmando aspectos interpretativos assinalados no segundo capítulo deste trabalho. Tornou-se ainda notório o modo como mesmo adições pontuais e outras alterações, que aparentemente representam pequenas modificações, não deixam de representar um afastamento do texto original que se torna muitas vezes significativo.

⁶¹ Carvalho (2004) faz notar a prática de uma transcrição “ampliativa” na guitarra que não é só “harmónica” mas é também “funcional”, podendo não só expandir a harmonia como também “desenvolvê-la ou pervertê-la” (p. 203).

Modificação dos valores rítmicos

A sustentação do som (que a corda dedilhada não pode alcançar, ao contrário da corda friccionada) tem sido procurada através do prolongamento sistemático das notas. As consequências interpretativas deste recurso são, em certa medida, semelhantes às da adição, pois ambos traduzem uma perspectiva que privilegia o aproveitamento harmónico do instrumento. O processo é comum a todas as transcrições e gravações. Nalguns casos limita-se a conceber “uma atmosfera de ressonância alargada” (Carvalho, 2011, p. 4), que não chega a expandir a harmonia. Noutros permite também criar novas vozes a partir das notas originais, expandindo a polifonia presente nas obras para violino;⁶² propicia deste modo uma realização mais plena da condução de vozes original, que é frequentemente interrompida no violino.⁶³ Esse prolongamento do som pode também adquirir um carácter “harmonizante” (Carvalho, 2011, p. 4) e remeter para novas harmonias. Possibilita também que as vozes originais soem mais *legato*, através da sua continuidade. O recurso era usado por Bach e contemporâneos, como se viu, quando transcreviam para um instrumento harmónico obras escritas para um outro predominantemente melódico.

Emergiram neste trabalho vários exemplos que apresentam o desdobramento do soprano original em duas vozes, nomeadamente através da transformação de notas do soprano em baixos, por vezes da combinação entre dois processos, o prolongamento das notas e a transposição à oitava inferior. Um exemplo foi dado na Figura V-29 (p. 107), num excerto do *Presto* (c. 25-27) em que Alves (2012) transforma em baixo a primeira de três notas com ligadura (que não transcreve), através do seu prolongamento e da sua transposição; mantém o recurso em toda a sequência, até ao c. 28, e repete-o nos c. 95-99. Outros exemplos surgem na Figura IX-31.

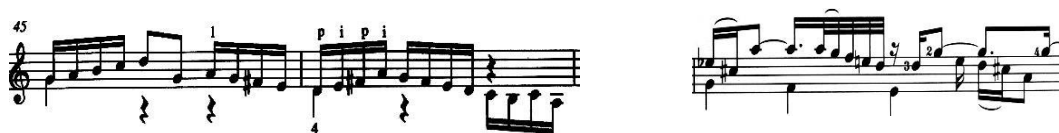


Figura IX-31 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Despalj (2005): c. 45-46;⁶⁴ *Adagio* BWV 1001, transcrição de Korhonen (2011): c. 6.

A opção pela realização de valores rítmicos mais longos (notados e não notados) traduz uma tendência unânime na interpretação das sonatas em guitarra. Esta perspectiva enfatiza pouco o silêncio, que, como se fez notar, parece ter sido um recurso valorizado por Bach. O seu uso é igualmente relevante em gravações recentes no violino barroco, como se notou na primeira parte, que mostram também um foco especial em pequenas unidades melódico-rítmicas. O acréscimo contínuo de harmonia, propiciado pela adição e pelo prolongamento das notas, não faz prever o recurso a silêncios de articulação que separem as notas e os motivos curtos. Parece continuar a privilegiar-se a continuidade sonora e as frases longas, e os recursos que têm sido descritos assemelham-se aos que são usados na interpretação do restante repertório. Ilustram-se na Figura IX-32 dois momentos de uma transcrição, em que, no mesmo andamento, o silêncio é mesmo

⁶² Será uma transcrição “polivocalizante ou contrapontística”, que, “por prolongamento de som, cria novas vozes, dando por vezes lugar ao surgimento ou emergência de episódios sem expressão no original.” (Carvalho, 2011, p. 4)

⁶³ Um exemplo de uma realização muito clara em que se prolongam ambas as vozes surge na gravação de Dukic (1996/1997) do *Presto* BWV 1001 (faixa 10).

⁶⁴ Costa (2012) usa este mesmo recurso, mas só no c. 46.

evitado, através da introdução de um baixo numa pausa original do soprano, no início de um novo motivo. Retorna-se a este aspecto de realização na terceira parte da presente tese.



Figura IX-32 – *Largo* BWV 1005 (autógrafo) e transcrição de Costa (2012): c. 2 (3^o-4^o t.) e 8 (3^o-4^o t.), respectivamente.

O prolongamento das notas pode ainda, tal como a adição, introduzir uma interpretação da forma de agrupar os motivos melódico-rítmicos, que foi ilustrada através de exemplos dados anteriormente. No excerto da transcrição de Barrueco (1998) ilustrado agora na Figura IX-33, o autor transpõe à oitava inferior a primeira nota do c. 95, *si*, notando-o como semínima em vez de semicolcheia e transformando-o num baixo. Embora surja no tempo forte, essa nota conclui o curto motivo do compasso anterior ([*lá-sol*]-*fá#-mi-ré-dó-si*), na voz que se contrapõe à nota pedal superior, *lá*. A transformação deste *si* em baixo prolongado interfere na sequência deste curto motivo e na sua separação das notas seguintes, que iniciam um novo motivo na sequência do inicial, no c. 95 (assinalados). Os processos usados traduzem deste modo uma interpretação da forma como as notas do soprano se agrupam, que assenta na regularidade métrica.

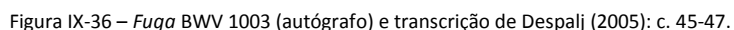
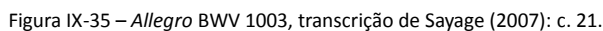
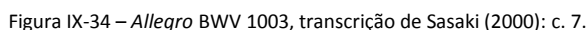


Figura IX-33 – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Barrueco (1998): c. 94-96.

O agrupamento das notas sugerido através do seu prolongamento parece assim assentar também na regularidade (o mesmo se notou relativamente à adição de baixos). Este recurso liga com frequência sucessões de semicolcheias que pertencem a um mesmo tempo, nomeadamente através da realização sistemática das notas por grau disjuncto em acordes fixos ou barras que mudam muitas vezes a tempo, portanto de uma forma regular. No entanto, as notas que se ligam, através da sua manutenção, podem ser constituintes de motivos distintos, irregulares, que partem duma parte fraca do tempo. O uso do silêncio de articulação clarificaria a distinção entre tais notas, e permitiria desligar notas com e sem ligadura, que o prolongamento recorrente liga também. Vários exemplos ilustram este tipo de abordagem.

A Figura IX-34 mostra um momento da transcrição de Sasaki (2000) do *Allegro* BWV 1003 em que o autor realiza no c. 7 (2^o t.) uma barra que liga as duas primeiras notas (*fá* e *dó*). Estas notas podem no entanto ser interpretadas no texto de Bach como pertencentes a curtos motivos distintos. Se se considerar que as notas por grau conjunto descendente *sol* (no final do 1^o tempo, separada do arpejo anterior por um salto) e *fá* (separada do *dó* que inicia o motivo posterior por grau conjunto descendente) são agrupáveis na interpretação, então a realização traduzida pela dedilhação não torna evidente a separação dessas duas notas das restantes. A barra deixa assim adivinhar uma interpretação que agrupa as notas de forma regular,

I ρ i m a $\boxed{\text{C.1} \dots}$ m i III ρ i m i \boxed{I} a m i \dots



Pode perder-se de resto alguma clareza polifónica, na realização das várias vozes e na sua distinção, ao prolongar os valores das notas, designadamente dos baixos, apesar de se ganhar harmonia. A emissão de cada nota torna-se também menos evidente: se o facto de deixar soar um baixo pode torná-lo mais presente do que se ele for apagado logo depois de ser tocado (mantendo-se esta voz enquanto se toca o

soprano), por outro lado o seu ataque seguido de um curto silêncio e a sua subsequente separação das outras vozes seria um processo que o tornaria especialmente distinto. Este aspecto de realização é especialmente notado na terceira parte.

Além disso, alguns baixos prolongados parecem ignorar e até contradizer a indicação das ligaduras, designadamente a separação entre os motivos com e sem ligadura, como se viu (Figuras VII-81, VII-82, VII-83). Criam uma sonoridade contínua, *legato*, em motivos sem ligadura e tendem a tornar menos evidente o contraste na interpretação dos dois tipos de motivos, e a sua separação. Na passagem do c. 14 da *Siciliana* já ilustrada na Figura V-2 (p. 165), as últimas duas semicolcheias do 1º-3º tempo são notadas por Bach sem ligadura, ao contrário dos pares de notas anteriores; o contraste expresso por essa ausência da ligadura não é realçado pelo prolongamento dos baixos feito por Sadanowsky (1984), que liga as duas notas sem ligadura. Também no excerto retratado agora na Figura IX-37 pode observar-se que Sasaki (2000) prolonga no c. 19 (4º t.) do *Adagio* BWV 1001 a última nota (*ré*) com ligadura (que reproduz); o recurso liga esta nota à seguinte, fora da ligadura.



Figura IX-37 – *Adagio* BWV 1001, transcrição de Sasaki (2000): c. 19.

O prolongamento das notas pode assim transmitir a realização de uma determinada articulação, e os aspectos aqui notados nas transcrições confirmam-se na generalidade das gravações, em que há nomeadamente uma execução muito regular dos motivos melódico-rítmicos, como já se fez notar, e uma forte tendência para a realização indiferenciada dos motivos com e sem ligadura.

É preciso fazer notar também que o prolongamento dos ritmos originais vai muitas vezes na prática para além do valor acrescido que lhes é dado nas transcrições. Algumas notas, designadamente as que se tocam em cordas soltas, são prolongadas ainda mais, o que se constata em gravações.⁶⁵ Tal prática pode ter origem nas dificuldades que surgem em travá-las: parar o som implica um movimento adicional, dificultando a execução. Esta é certamente uma das razões fundamentais para algumas notas se manterem a soar. Muitos momentos de gravações mostram que as notas se prolongam para além dos valores notados nas transcrições dos próprios intérpretes (Barrueco, 1995/1997, faixas 4 ou 10; Calderón, 1999, faixas 1-3; Korhonen, 2011, faixas 2, 6, 7; Yamashita, 1989, particularmente na faixa 3).

O prolongamento excessivo dos valores rítmicos tem como consequência o facto de haver notas que são deixadas a ecoar, adquirindo um efeito *harmonizante*, a ponto de se misturarem com outras que podem mesmo remeter para novas harmonias, em virtude do uso da *campanela* ou de cordas soltas que se

⁶⁵ Ceku (2008), que realiza a transcrição de Despalj (2005), deixa soar notas em casos em que há pausas escritas na edição (por exemplo nas vozes do meio do c. 9 do *Grave*, faixa 1).

deixam soar muito tempo.⁶⁶ Ilustram-no nomeadamente gravações de Barrueco (1995/1997, faixas 4 e 8), Calderón (1999, faixa 2), Galbraith (1997, 1998/1998, faixa 2 ou 4, entre muitas outras), González (2007, faixa 9), Halász (1998, faixa 8), Korhonen (2011, faixas 2, 8), Lippel (2005, faixa 4), Mangold (2011, faixas 6, 8, 12), Martelli (movimentoviola, 2013), Söllscher (1991/1992, faixa 16), Voorhorst (1996/2002, faixa 14). Na gravação de Escobar (2001), um intérprete que mostra uma grande preocupação em ligar a melodia e para tal usa com frequência a *campanela*, algumas cordas soltas, nomeadamente as que realizam o soprano, ficam a soar muito tempo, e outras misturam-se, resultando por vezes na perda de clareza do contraponto (por exemplo na faixa 1). Costa (2012, p. 155-156) aponta criticamente o facto de várias notas de algumas interpretações soarem demasiado tempo precisamente em virtude do uso da *campanela*, referindo esta gravação específica.

Em contrapartida, apesar de se prolongarem ritmos notados, cortam-se também notas antes do tempo, quando se torna difícil ou impossível a sua manutenção. Esta prática é generalizada nas gravações observadas. Podem citar-se os exemplos de Goluses (1994/1995, faixa 3), González (2007, faixa 9), Korhonen (2011, faixa 4), Krivokapic (2005, faixa 7), Mangold (2010/2011, faixa 12), Yamashita (1989, faixa 4). As soluções evidenciam a primazia dada à facilidade de execução. Opções semelhantes ficaram ilustradas na própria análise das transcrições; outros exemplos dão-se na Figura IX-38. Na transcrição da *Fuga* BWV 1001, Calderón (1999), que transforma muitos baixos originais em semínimas, preserva no 3º tempo do c. 27 o baixo *ré* como colcheia, pois a nota seguinte, *sol*, é logo realizada com o dedo 4 na mesma corda, implicando que aquele, aparentemente na 4ª corda solta, seja parado. No mesmo andamento, Sadanowsky (1984) evidencia por sua vez uma realização em que um dos baixos (colcheias no original e semínimas em muitas passagens da sua transcrição) se mantém como colcheia (3º t.) por razões que se prendem também com a execução (relacionadas com o facto de a 5ª corda estar afinada em *sol*).



Figura IX-38 – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Calderón (1999, c. 27) e transcrição de Sadanowsky (1984, c. 57), respectivamente.

Neste âmbito surgem soluções de compromisso entre a obra original e as transcrições da época em que se têm inspirado várias transcrições actuais. Os exemplos dados anteriormente mostram que existe sempre uma adaptação de recursos adoptados por ambas as obras, de acordo com as possibilidades, por vezes com a facilidade, de realização no instrumento. A Figura IX-39 ilustra um exemplo de uma passagem em que Sayage (2007) adopta parcialmente uma realização da versão para cravo: adiciona notas⁶⁷ que aumentam a dificuldade de execução e o levam a transformar em colcheias todas as semínimas da passagem cromática do soprano na sequência dos c. 19-30, que são semínimas na fuga para violino e para cravo.

⁶⁶ Hoppstock (1985/1995; 2000, 2001/2012) usa muito a *campanela* nas suas gravações de outras obras de Bach (referidas no Capítulo II), o que resulta numa grande mistura de ressonâncias.

⁶⁷ Refere-o expressamente na sua transcrição.

Embora as semínimas originais sejam realizáveis, mesmo com a adição destas notas, a sua realização dificultaria em vários casos a execução da passagem e certamente por isso o autor opta por notá-las em colcheias. No entanto, reproduz as semínimas no início da sequência (c. 18) e nas restantes passagens semelhantes (c. 73-81 e 232-247), revelando uma solução de compromisso na realização da versão para cravo.



Figura IX-39 – *Fuga* BWV 1003, transcrição de Sayage (2007): c. 18-23.

O encurtamento dos valores originais observado em diversos exemplos, seja notado ou não, e atestado em muitas gravações, parece, tal como a omissão de notas, ter razões de índole essencialmente instrumental. Embora na realização destas sonatas na guitarra haja momentos em que se torna absolutamente necessário largar uma nota ou tomar uma opção de dedilhação que pode passar por largar uma nota, tais situações são raras. O que se constata por vezes é que estes autores e intérpretes optam por encurtar os valores escritos em momentos em que eles poderiam ser realizados no seu valor total por razões que se prendem com a facilidade de execução. Poderá argumentar-se que vários valores escritos por Bach não são praticáveis, como se focou anteriormente. No entanto, ao notá-los, o autor terá pretendido mostrar uma determinada intenção musical, mesmo que nem sempre exequível. Pelo contrário, os guitarristas executam valores mais curtos num instrumento que permite a realização dos ritmos escritos, agindo em função da exequibilidade prática – portanto, precisamente de modo oposto. As condicionantes e as práticas habituais de realização no instrumento parecem assim condicionar opções tomadas também no que toca a este aspecto.

Os aspectos aqui destacados evidenciam que tanto o prolongamento das notas como o seu encurtamento tornam manifestas opções que se prendem com as características idiomáticas da guitarra. A prática generalizada de prolongar as notas relaciona-se também com uma concepção interpretativa que privilegia a harmonia. A falta de foco no silêncio e numa articulação centrada no pormenor contribui ainda para que as interpretações soem pouco flexíveis e muito regulares.

Opções de dedilhação

Mesmo que, no limite, uma intenção musical possa ser servida por qualquer dedilhação, o confronto de indicações presentes nas transcrições com as gravações das obras permite constatar a existência de opções que remetem para soluções imediatas de realização que parecem prevalecer sobre uma procura musical. A opção por dedilhações diferentes ou menos imediatas tem surgido maioritariamente por condicionalismos de realização instrumental ou ainda pontualmente por razões expressivas (que levam por exemplo a evitar a corda solta e a usar posições altas em passagens particularmente expressivas de andamentos lentos).

Tais opções têm efeitos na articulação. Por um lado, propiciam que notas por grau conjunto surjam mais desligadas do que notas por grau disjunto, sendo várias delas realizadas em unícorde, muitas vezes sem

ligados, o que origina, “em lugar da extrema *legatura* das *tiratas* do violino ... nos instrumentos dedilhados, texturas articuladas” (Carvalho, 2011, p. 3). Por outro lado, levam a que notas por grau disjunto, sendo tocadas segundo uma lógica de arpejo e frequentemente prolongadas,⁶⁸ possam por sua vez “transformar em tecido harmónico arpejado o que é escrito com a finalidade de ser melodia.” (Carvalho, 2004, p. 203) A dedilhação pode então condicionar a articulação e, neste aspecto particular, contradizer aspectos da articulação da época a referir na terceira parte. Tais questões de realização instrumental prendem-se com as contingências de adaptar a um instrumento o que se escreveu para outro idiomáticamente diverso.

Também a corda solta é muitas vezes apenas um recurso imediato, aparentemente não uma procura sonora intencional. A ela se recorre sobretudo no sentido de facilitar a execução, muitas vezes para manter ou mudar uma posição. Por sua vez, o ligado nasce de soluções que procuram agilizar a execução, mais do que concretizar uma intenção de articulação (revela-se como uma opção que visa essencialmente ligar notas de passagens velozes) – o mesmo tem sido constatado em trabalhos recentes sobre a adaptação de outras obras de Bach para guitarra, mesmo no caso de intérpretes que usavam bastantes ligados, de forma expressiva.

Segovia também usa ligados mecânicos de maneira não padronizada, o que podemos interpretar como uma forma de conquistar o legato, mas também podemos entender como motivado puramente por uma facilidade digital. (Freitas, 2005, p. 69)⁶⁹

Como se referiu no segundo capítulo, o desuso dos ligados contribui no entanto para que as notas surjam mais iguais e indiferenciadas, com falta de hierarquia e diversidade.

O facto de as notas por grau disjunto serem executadas por acordes por vezes fixos, além de prolongar os valores rítmicos e de ter efeitos na articulação, torna também evidente uma discrepância entre a forma de encadear as notas pela mão esquerda e o encadeamento sugerido na música, já que as sequências melódicas por grau disjunto transmitem no violino uma execução linear, nota a nota, e não fixa, por blocos de notas. Assim, os movimentos de ambas as mãos sugerem um encadeamento divergente: enquanto a direita segue um mecanismo de arpejo, horizontal, melódico, a esquerda segue um mecanismo de acorde, vertical, harmónico; se uma vai largando as notas, separando-as, a outra liga-as, deixando-as soar.⁷⁰

A preocupação com a realização da articulação em motivos que se repetem parece ser também secundária – a ela se sobrepõe a procura de exequibilidade técnica. Nestas obras, o modo coerente como Bach indica recorrentemente motivos similares sequenciais e escreve as ligaduras de grupos de notas com padrões melódico-rítmicos idênticos podem propiciar uma interpretação que distinga a articulação de motivos distintos e torne semelhante a de motivos similares – ou que, pelo contrário, os torne diferentes e aposte na variedade articulatória. São no entanto recorrentes na guitarra opções de dedilhação que surgem na sequência das soluções mais imediatas e por vezes mais fáceis, já que por vezes se mantêm os mesmos padrões e outras vezes não; o mesmo se confirma nas opções espelhadas em gravações. Subvaloriza-se uma opção sistemática por dedilhações que evidenciem uma atenção particular à articulação do texto original, seja

⁶⁸ Para além dos muitos exemplos dados essencialmente no Capítulo VII, é notório o mesmo tipo de realização nas transcrições de Tárrega (s.d.) e de Alfonso (1969) referidas neste capítulo.

⁶⁹ Freitas refere-se neste caso a interpretações da *Chaconne* BWV 1004. A ideia que expõe é reiterada em Freitas & Wollf, 2006.

⁷⁰ As gravações em vídeo aqui consultadas no YouTube ilustram essa prática.

no sentido de manter os padrões de dedilhação, seja no sentido de os tornar distintos. Este aspecto será desenvolvido na terceira parte do presente trabalho.

Outra questão importante, que Alves (2012) aponta criticamente, é a pouca quantidade de indicações de mão direita. Tais indicações podem ser relevantes na forma de articular as notas, como realça o autor – de as ligar, desligar, enfatizar. No entanto, um resultado musical semelhante pode ser conseguido através de quaisquer dedos, dependendo do propósito musical do intérprete, que será, na verdade, a principal força motriz da realização no instrumento. Nem sempre é possível, aliás, pautar as opções de mão direita por questões musicais ou de articulação e, mesmo que o seja, poderão sacrificar-se outros aspectos de realização. Haverá sempre compromissos a fazer, e é aqui que a intenção do intérprete tem um papel fundamental. Mesmo assim, as omissões de mão direita podem ser indicadoras da falta de atenção prestada à articulação, ao remeterem para soluções imediatas e recorrentes no instrumento, e podem manifestar a vontade de deixar este aspecto dependente da escolha de cada intérprete (Gianninoto, 2006; Korhonen, 2011).

A dedilhação não parece assim centrar-se na articulação.⁷¹ No que respeita especificamente às ligaduras originais, o facto de muitas transcrições não as transcreverem deixa por si transparecer a falta de atenção a este sinal, tal como muitas opções de dedilhação anteriormente ilustradas.⁷² Este aspecto de realização continua a não se ter particularmente em conta na interpretação das sonatas, como fazem notar Alves (2012) e Costa (2012) e como se confirma em gravações – as notas com ligadura e sem ligadura não são tornadas particularmente distintas na grande maioria das interpretações analisadas.⁷³ Excluindo as excepções notadas no Capítulo VII, mesmo transcrições que indicam as ligaduras não mostram uma procura sistemática no sentido de realizar as notas em questão de modo particularmente *legato*, ou mais *legato* do que as outras, nem tão pouco de as diferenciar destas. Indicam-se ligados tanto em notas com ligadura como nas restantes. Ambas são muitas vezes indiferentemente executadas em dicorde ou em unícorde, com e sem ligados, não sendo sistemática uma realização que as distinga e identifique. O recurso ao ligado ou a cordas diferentes parece surgir fundamentalmente quando tal é imediato, não na sequência da procura intencional de uma determinada articulação; o mesmo tipo de realização é visível, como se fez notar, na transcrição para alaúde da *Fuga BWV 1001*, cuja tablatura indica ligados que visam antes de mais ajudar a execução e não reproduzem as ligaduras nem mantêm a sua coerência (já as transcrições para alaúde de Bach mantêm algumas das ligaduras das obras originais).

Esta tendência parece evidenciada não só nas transcrições como também na vasta maioria das gravações, mas alguns intérpretes têm vindo a fazer uso de recursos como o ligado e a *campanela* na realização de motivos com ligadura, sobretudo recentemente.⁷⁴ Costa (2012, p. 121) refere o uso pioneiro

⁷¹ O guitarrista Eduardo Fernández (2003, p. 12) enfatiza essa necessidade de ter em consideração aspectos que respeitam a articulação na interpretação de Bach no instrumento.

⁷² Também transcrições antigas de andamentos isolados como as de Tárrega (s.d.) ou Alfonso (1969) mostram tal tendência.

⁷³ Haynes (2007, p. 107) salienta a falta de atenção do intérprete moderno ao efeito musical da ligadura.

⁷⁴ Carvalho (2004) remete para o acréscimo de “fluidez melódica” (p. 127) do ligado à execução na guitarra (tal como a *campanela*), lembrando que ele era geralmente incluído na secção dos ornamentos nos métodos setecentistas e oitocentistas para guitarra, facto que remete para o seu carácter expressivo.

da *campanela* por Bungarten em 1987 (2001). Skareng (1989) utiliza o recurso também na realização de motivos com ligadura, nomeadamente no *Adagio* BWV 1001, embora não de forma sistemática. A gravação de Escobar (2001), posterior, usa-a bastante, sobretudo no mesmo *Adagio* (faixa 1), o que é também referido por Costa (2012, p. 153-154); o uso da *campanela* é facilitado pela transposição que realiza para Lá menor, como muitos outros guitarristas. Escobar recorre ainda a ligados, tal como Bungarten (1987/2001) ou Gonzalez (2000). A *campanela* tem sido empregue por outros intérpretes, em motivos com e sem ligadura; são exemplo as gravações de Gonzalez (2000, particularmente nas faixas 6, 8 e 9), Halász (1998), Mangold (2010/2011, especialmente nas faixas 8 e 12), Martelli (movimentoviola, 2013, 0'03-3'11 [*Adagio* BWV 1001]). Estes são exemplos de intérpretes que usam os procedimentos aqui descritos com o intuito aparente de ligar mais determinadas notas. Korhonen (2011), em sintonia com a sua transcrição, mostra um cuidado acrescido na articulação de algumas notas com ligadura, socorrendo-se do ligado, da *campanela* e de uma articulação de mão direita; na realização da *Sonata* BWV 1001 usa sobretudo ligados, já que a opção por manter a tonalidade de Sol menor cria dificuldades acrescidas em recorrer à *campanela* (apesar de usar *scordatura*). Costa (2012) aponta a falta de uniformidade na realização das notas com ligadura por parte de um mesmo intérprete, que relaciona com a escolha da tonalidade, uma vez que esta propiciará uma maior ou menor dificuldade de realização da *campanela*:

Das gravações ao violão que tivemos acesso em que o *Adagio* é tocado na tonalidade original, Sol menor, apenas Timo Korhonen (2011) adapta as ligaduras, e apenas com ligados de mão esquerda. Franz Bungarten faz um consistente uso de campanelas por todo o *Grave* da segunda sonata, mas toca o *Adagio* em Sol menor sem adaptar as ligaduras do violino para violão, assim como Manuel Barrueco (1997) e Nicholas Goluses (1995). (p. 173)

Deste modo, a interpretação das notas com ligadura tem estado condicionada por contingências instrumentais. Na sequência da mesma constatação de indiferença generalizada pela observação da ligadura nas interpretações destas obras de Bach na guitarra, trabalhos académicos recentes (Alves, 2012; Costa, 2012) propõem, como se observou no Capítulo VII, o uso desses recursos na execução destas notas, de modo a soarem especialmente *legato*.

Costa (2012) apresenta soluções que combinam o uso do ligado e da *campanela*, levando em consideração o facto de ambos terem sido característicos da execução no alaúde barroco (ambos são indicados na tablatura da *Fuga* BWV 1000, que assinala bastantes ligados e mostra o uso de cordas contíguas, muitas das quais se manteriam a soar na execução). Faz no entanto questão de ressaltar que o uso destes meios não garante por si o efeito leve e *legato* na execução da ligadura, e chama a atenção para a necessidade de observar o *afecto*, a intenção expressiva, da ligadura na interpretação (Costa, 2012, p. 161). Evidencia o uso de ambos os recursos na sua gravação de dois andamentos da *Sonata* BWV 1001, ligando de um modo especial várias notas com ligadura, na *Fuga* (Costa, 2011a, 3'53-3'57/4'06-4'08) e na *Siciliana* (Costa, 2011b, 0'47-0'54).⁷⁵ No sentido de mais facilmente conseguir realizar o efeito de *campanela*, propõe o emprego do *capotasto* (para além do uso de *scordatura*, com a 3ª corda em *fá* sustenido), que, uma vez colocado na

⁷⁵ O intérprete disponibiliza no YouTube a gravação desses dois andamentos (<http://www.youtube.com/watch?v=dzfd-IMGj4> e <http://www.youtube.com/watch?v=HRDhIHhJwYk>); as respectivas referências (Costa, 2011a, 2011b) surgem no final deste trabalho.

terceira casa, permite usar cordas soltas na execução de notas pilares da tonalidade (*sol, si bemol, ré*).⁷⁶ Este processo permite ainda tocar numa parte do braço da guitarra em que os espaços entre trastos são mais pequenos, o que facilita a execução de passagens que obrigam a uma maior abertura da mão esquerda. No entanto, a sonoridade passa a ser diferente da que é obtida naturalmente, sem o uso do *capotasto*, já que este é um acessório que interfere no timbre e na ressonância do instrumento.

Por seu lado, **Alves** (2012) propõe, como se referiu, o recurso a múltiplos tipos de ligados na realização destes motivos. No entanto, mesmo que os processos sugeridos potenciem uma execução especialmente *legato*, a sua eficácia depende da execução no instrumento, e fica a dúvida, pois não há uma demonstração prática da proposta.⁷⁷ O uso de mais de um ligado pode ser efectivo na realização de motivos com ligaduras curtas, de duas ou de três notas. No entanto, tornará certamente imperceptíveis várias das notas abarcadas por ligaduras longas. Embora Alves evoque o efeito retórico da ligadura, que considera dever sobrepôr-se à perceptibilidade, a questão aqui prende-se com o facto de estas ligaduras abarcarem grupos de notas que pressupõem com frequência condução melódica, direcionalidade, dinâmica. A execução de múltiplas notas em ligados, exclusivamente através da mão esquerda, tornará menos claro esse movimento intrínseco (por exemplo, a realização de um *crescendo*). Soluções como as que o autor propõe poderão ser particularmente eficazes em passagens ornamentais, que são leves e não têm uma condução melódica particular (caso da ornamentação final da *Fuga* BWV 1001, que pode ser toda realizada em ligados).

Para além disso, Alves iguala processos que, apesar de poderem ter um efeito semelhante (o *legato*), têm resultados sonoros diversos e interferem na forma de ligar cada nota. A diferença entre a realização de uma nota com a mão direita ou com a esquerda (a nota ligada) é mais acentuada do que entre uma nota executada em arcadas diferentes ou numa mesma arcada, no violino. O mesmo contraste não é igualmente tão acentuado em instrumentos antigos de corda dedilhada, como o alaúde ou a guitarra barroca, cujos recursos Alves pretende aqui adaptar à guitarra moderna. Nestes casos, há um maior nivelamento entre o efeito de dedilhar a corda (com a mão direita) e de emitir a nota através de um ligado (com a esquerda). Este equilíbrio prende-se com a própria construção dos instrumentos, designadamente a sua menor ressonância comparativamente à guitarra (e com o facto de as cordas serem feitas de um material diferente). Relaciona-se ainda com o modo de os tocar, sem unha, o que torna semelhante o tom da corda produzido por qualquer uma das mãos. Por tudo isto o uso alternado do ligado e da corda contígua permite obter um efeito bastante análogo na execução nestes instrumentos.⁷⁸ Na guitarra, pelo contrário, o contraste entre ambos é muito mais acentuado. O som de uma nota dedilhada é mais ressonante (além de possuir um timbre diferente) do que o de uma nota produzida através de um ligado, ascendente ou descendente – pelas características do instrumento moderno, pelas cordas empregues e pelo uso de unha, que torna a sonoridade brilhante e projectada. Deste modo, ambos os recursos (o ligado e o dedilhar da

⁷⁶ Nas gravações referidas não usa no entanto o *capotasto*.

⁷⁷ Além disso, várias passagens em que se empregue esta multiplicidade de ligados serão muito difíceis de realizar a velocidades rápidas, pela complexidade que envolvem ao recorrerem a tantos processos diferentes.

⁷⁸ Tanto o ligado como a *campanela* são sobejamente usados nas duas gravações em alaúde consideradas neste trabalho, de North (1993/1994) e Smith (1999/2000); o mesmo é notado por Costa (2012, p. 173).

corda) apresentam uma sonoridade distinta, mesmo que possam potenciar um efeito semelhante – no entanto, o ligado e o uso de cordas diferentes tem sido usado de forma paralela, em motivos semelhantes, nas transcrições analisadas. O efeito sonoro dos diferentes processos que Alves emprega não é, assim, o mesmo. Tocar uma corda solta é diferente de fazer um ligado. Por outro lado, também o som de um ligado ascendente ou descendente é diverso, tal como o som de um ligado descendente ou “por vibração” (este é equivalente ao de um ligado ascendente). Os ligados ascendentes comuns são também muito mais nítidos do que os ligados “por eco”, porque aproveitam a vibração da mesma corda. Estes recursos variados criarão efeitos diferentes entre as notas que integram uma única ligadura, no caso de esta ser longa.

Para além da diversidade de efeitos sonoros que cria, o uso destes processos poderá contradizer nalguns momentos o efeito musical de uma ligadura. Se uma ou várias notas de um motivo com ligadura forem executadas em ligados (sobretudo ascendentes, menos sonoros do que os descendentes) e a última for tocada pela mão direita, esta pode surgir mais forte do que as anteriores, o que contradiz a intenção da ligadura – este é o caso da opção que se ilustra na Figura IX-40, no 1º tempo do c. 1 do *Largo*, na transcrição do autor. Terá de se salvaguardar no entanto que o efeito musical dependerá da realização no instrumento, e que Alves ressalva precisamente este aspecto no seu trabalho.



Figura IX-40 – *Largo* BWV 1005, transcrição de Alves (2012): c. 1.

Apesar do cuidado que transparece nestas transcrições e em algumas gravações, as poucas interpretações que consideram o efeito musical da ligadura têm valorizado sobretudo a forma de ligar as notas, descurando outros aspectos. Ao analisar a interpretação da *Chaconne* BWV 1004 na guitarra, Freitas (2005) constata a indiferença, sobretudo por parte de gerações mais antigas de intérpretes (menciona Segovia, Bream, Williams), quanto à interpretação de notas com ligadura que contradizem as regras da acentuação hierárquica. Ilustra a ideia com exemplos em que a realização desses grupos de notas tende a ser regular e por isso contrária à intenção musical indicada pela ligadura (Freitas, 2005, p. 45-46, 89). A padronização das notas espelha-se em interpretações em que a resolução soa tão forte como a *apoggiatura*.⁷⁹ A mesma constatação emergiu na análise de gravações das sonatas aqui consideradas, mais recentes. De uma forma semelhante, a última nota abarcada por uma ligadura é regularmente realizada com a mesma intensidade das restantes ou até enfatizada, em vez de ser, pelo contrário, mais leve (Alves, 2012). Parece haver no entanto exceções, se bem que raras, embora mesmo nestes casos não se note uma preocupação sistemática com este aspecto. Na sua gravação dos primeiros dois andamentos da *Sonata* BWV 1005, Smits (1993, faixas 6, 7) mostra cuidado na realização dos motivos com ligadura e evidencia uma elasticidade que constitui uma exceção entre as gravações examinadas, tanto nos motivos com ligadura como em passagens por grau conjun-

⁷⁹ Freitas (2005, p. 85-86) defende igualmente o uso de ligados na interpretação dos motivos com ligadura da *Chaconne* BWV 1004, a obra que constitui o centro do seu trabalho.

to descendente, que executa com alguma desigualdade rítmica, o que confere um carácter bem distinto à sua interpretação.⁸⁰ Tesic (2010/2011) realiza particularmente mais *piano* algumas ligaduras de duas notas do *Adagio* BWV 1001 (faixa 1) e de três notas da respectiva *Fuga* (faixa 2), mas sem mostrar sistematicamente uma realização cuidada. Korhonen (2011) evidencia também um cuidado na execução destes motivos, embora não de todos; na *Siciliana*, por exemplo, realiza as notas dentro e fora da ligadura de um modo uniforme e não separa os diferentes grupos de notas, executando o andamento de forma muito regular, a tempo (faixa 3).

A falta de observação sistemática deste efeito da ligadura é particularmente notória nas ligaduras que partem de tempos, ou de partes de tempo, fracos (que se referem de novo na terceira parte), duas delas aqui ilustradas (Figura IX-41). Os grupos com ligadura de duas e de três notas da *Fuga* BWV 1001 são sistematicamente realizados com peso na nota forte do tempo, o que torna evidente uma interpretação centrada na acentuação do tempo forte e não na intenção da ligadura (que contradiz nestes casos tal acentuação) – Costa (2001a, 2'36-2'38) realiza-os no entanto com uma muito ligeira desigualdade rítmica e de intensidade. O mesmo sucede na realização das notas com ligadura da *Fuga* BWV 1003; Korhonen (2011, faixa 6) é aqui uma excepção, evidenciando um cuidado particular na realização de várias destas notas.

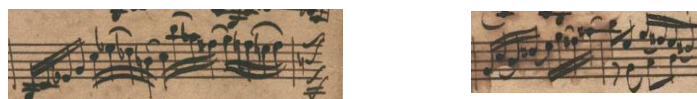


Figura IX-41 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo, c. 51) e *Fuga* BWV 1003 (autógrafo, c. 187-188).

De igual modo, a ligadura de cinco notas do *Allegro assai* (Figura IX-42) é recorrentemente desconsiderada e é comum o acento na última nota (*sol*), por surgir num tempo forte. Também na *Fuga* BWV 1001 a passagem dos c. 69-73 apresenta uma ligadura de três notas (Figura IX-43) e a prática corrente tem sido acentuar particularmente a última nota.⁸¹



Figura IX-42 – *Allegro assai* BWV 1005 (autógrafo): c. 1-4.

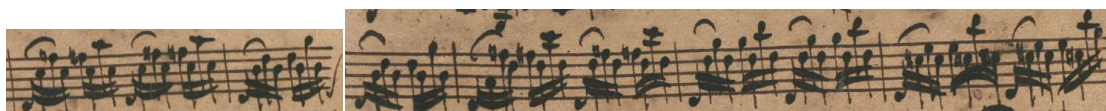


Figura IX-43 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo): c. 69-73.

Este aspecto de realização reflecte a prática de acentuar regularmente as notas a tempo, constatada a propósito quer da adição, quer do prolongamento das notas.

⁸⁰ A intérprete foi já mencionada no final do Capítulo II, a propósito de uma gravação de outras obras de Bach.

⁸¹ Korhonen (2011, faixas 12 e 2, respectivamente) insere-se nessa tendência geral, em ambos os casos particularizados nas Figuras IX-42 e IX-43; Costa (2011a, 3'33-3'48) acentua igualmente a última nota com ligadura da passagem da Figura IX-43. Estes dois intérpretes são aqui realçados pois conferem uma atenção especial à realização da ligadura nas suas propostas de transcrição, como se notou.

O peso atribuído às notas que integram um motivo com ligadura (e não só) será assim também uma questão particularmente importante no que respeita a sua interpretação. Outro aspecto que foi tido em conta na consideração da dedilhação foi a distinção entre as notas com e sem ligadura. Sublinhou-se que em muitas transcrições elas não parecem ser diferenciadas e igual tendência se observa nas gravações (por exemplo nos c. 25-29 do *Presto*). Não se distinguem igualmente através da sua separação os grupos de notas com e sem ligadura, privilegiando-se antes a continuidade sonora entre uns e outros. A última nota com ligadura não é separada das que estão fora da ligadura, sobretudo em passagens por arpejo em que as notas ficam tendencialmente a soar mais tempo do que o valor escrito – na passagem que aqui se ilustra, da *Fuga* BWV 1003 (a partir do c. 207), o primeiro grupo de quatro notas é notado com uma ligadura de três (Figura IX-44); esta longa sequência é sistematicamente realizada na guitarra de forma regular e uniforme, que não distingue o grupo com ligadura e as restantes notas, fora da ligadura.



Figura IX-44 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 207-210.

Uma pequena minoria de intérpretes individualiza motivos com ligaduras curtas e corta ligeiramente a última nota através de um silêncio de articulação.⁸² Não o fazem, no entanto, de forma sistemática. Gonzalez (2000, faixa 8) distingue alguns dos grupos com ligadura de duas e de três notas do *Largo*, por exemplo.⁸³ Korhonen (2011) desliga por vezes a última nota com ligadura da seguinte (no c. 3, 5, 6 do *Adagio* BWV 1001 ou no c. 49-50 do *Allegro* BWV 1003, faixas 1 e 8), mas não o faz sempre (como no 2º, 3º e 4º t. do c. 6 daquele *Adagio*, para citar um exemplo). Realiza por exemplo a passagem reproduzida na Figura IX-43 como um todo contínuo, deixando muitas notas a soar (2011, faixa 2). As gravações de Costa (2011a, 2011b) evidenciam igualmente, como se fez notar (p. 244), o cuidado em ligar as notas com ligadura, mas não as distinguem das anteriores ou das seguintes, privilegiando igualmente a continuidade sonora; não deixam também transparecer uma realização das últimas notas com ligadura particularmente leve, sobretudo no caso de ligaduras que partem de notas fracas (Costa, 2011b, 1'00-1'02). Pontualmente, alguns intérpretes separam grupos com ligaduras longas, evidenciando mais elasticidade nomeadamente em andamentos lentos; mas tais realizações prendem-se sobretudo com questões de fraseado, envolvendo frases mais longas, e a mesma intenção não se manifesta nos grupos que apresentam ligaduras curtas.

Por outro lado, também as notas com ligadura são, tal como as restantes, interpretadas com uma grande regularidade ao nível do tempo e do ritmo (como se fez notar já no Capítulo II), inclusivamente por Korhonen (2011) e Costa (2011a, 2011b).⁸⁴

⁸² Alves (2012, p. 58) recomenda silenciar a nota anterior à ligadura e descreve modos de o fazer, com a mão esquerda e a direita.

⁸³ Realça no entanto a última nota com ligadura noutros momentos, designadamente na de cinco notas ilustrada na Figura IX-42 (Gonzalez, 2000, faixa 9).

⁸⁴ De novo deverá referir-se que a gravação de Smits (1993) evidencia mais elasticidade.

Síntese

O último capítulo da segunda parte deste trabalho pretendeu sintetizar as principais características resultantes da análise das transcrições consideradas. Centrou-se na procura de traços comuns e sobretudo na observação das inferências que os recursos usados pela grande maioria dos autores podem trazer à interpretações destas sonatas na guitarra. Para isso confrontou as transcrições analisadas com gravações, várias das quais dos próprios autores; confrontou-as igualmente com recursos usados nas transcrições da época.

Os aspectos aqui discutidos são alvo da consideração do ponto seguinte, que aprecia globalmente a segunda parte desta tese.

Considerações Finais

Ao longo da segunda parte desta tese, o vasto universo de transcrições passou a incorporar a memorabilia das práticas interpretativas na guitarra das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 que se vem edificando. A análise detalhada destes registos permitiu observar o uso maioritário de processos expostos nos primeiros capítulos e discutidos no último. As transcrições reflectem abordagens que se confirmaram nas gravações observadas, outro dos elementos integrantes da construção de um repositório de memórias interpretativas.

Fez-se notar que a concepção interpretativa corrente, presente na maioria dos registos escritos e fonográficos, distingue a harmonia e a continuidade sonora; constatou-se também, mesmo por parte de uma minoria de intérpretes que manifesta a procura de novas abordagens à realização destas obras, um discurso musical que mostra uma forte regularidade e desvaloriza a distinção expressiva entre as notas e entre os diversos motivos melódico-rítmicos. Alguns destes aspectos tinham-se feito notar já na primeira parte desta tese, num primeiro momento da construção deste repositório, em que começou a olhar-se a prática interpretativa de Bach na guitarra. Nesse momento relacionou-se tal prática com gravações dos *Sei Solo* em violino e com outras gravações, noutros instrumentos, mencionando-se a problematização crítica das abordagens interpretativas de um passado mais recente realizada por diversos autores. A análise agora empreendida possibilitou observar mais pormenorizadamente aspectos de realização das sonatas na guitarra, como as diversas alterações ao texto de Bach e as opções que remetem para a articulação. O exame das opções de dedilhação e dos aspectos de realização que transparecem nas gravações confirmou, entre outros traços apontados no Capítulo IX, a falta de atenção dada à interpretação dos diferentes grupos de notas – por grau conjunto ou disjunto, com padrões melódico-rítmicos similares, com ou sem ligadura –, que raras vezes se diferenciam expressivamente, e aos curtos motivos que se encadeiam na escrita de Bach frequentemente de forma irregular e cuja interpretação tem assentado na regularidade.

Idêntica falta de atenção aos aspectos de articulação referidos tem sido notada na interpretação noutros instrumentos, como se salientou particularmente na primeira parte desta tese; Fabian (2003) destaca-a em gravações de obras de Bach da segunda metade do século XX.

O mais comum é os andamentos mais rápidos serem interpretados com acentos uniformes e valores rítmicos invariáveis, tocados de um modo regular e igual (como o tique-taque de um relógio). Os andamentos mais lentos manifestam meios de expressão vulgarmente empregues desde os finais do século dezanove: legato contínuo, vibrato proeminente, notas mantidas a soar em pleno, maior intensidade global e frases longas.¹ (Fabian 2003, p. 219)

Na guitarra, a exploração de dedilhações que busquem o efeito *legato* na interpretação das ligaduras presentes nestas sonatas, na linha de algumas gravações e de trabalhos citados, é um dos aspectos que podem marcar uma diferença interpretativa, sendo uma prática recente de uma minoria de intérpretes. Mas o efeito musical da ligadura é mais abrangente e envolve a consideração de outras

¹ “Most commonly the faster movements are performed with uniform accents and steady note-values, played in a regular and equal (or clockwork-like) manner. The slower movements project means of expression commonly employed since the late nineteenth century: continuous legato, prominent vibrato, fully held notes, greater overall intensity, and long phrases.”

questões que, como ficou evidenciado no capítulo anterior, não se têm tido em conta. A ligadura, tal como outros sinais de articulação e expressão explícitos e implícitos nestas obras, prevê um modo diferente de articular ou de *pronunciar* o texto de Bach que pode remeter para aspectos de realização que desafiem a regularidade com que a esmagadora maioria dos intérpretes tem pensado e tocado as sonatas na guitarra. Para colocar a articulação no centro da procura interpretativa, para a tornar significativa, não é suficiente atentar na forma de *ligar* determinadas notas, mas haverá também que ter em conta elementos que possam distinguir determinadas notas e determinados grupos de notas (que incluem as notas com ligadura mas não se limitam a elas), elementos que têm sido descurados em favor de uma execução indistinta. Tais elementos passam por considerar a distinção hierárquica entre as notas e por clarificar a diversidade motívica, recorrendo ao silêncio e à agógica, usando o tempo e o ritmo de forma expressivamente irregular. Estas noções intrínsecas à interpretação barroca, que se relacionavam com a forte analogia então estabelecida com a retórica, passam agora a integrar outra memória que transporto para este repositório de práticas interpretativas, no sentido de a ela recorrer na minha abordagem interpretativa. São esses elementos, descurados na prática guitarrística, que permitem expressar a variedade articulatória contida nestas obras e que são objecto de exposição mais particular na última parte desta tese.

Foi neste contexto que se confrontaram as interpretações destas sonatas na guitarra com as interpretações em alaúde já aqui apontadas, de North (1993/1994) e de Smith (1999/2000), que compõem outro arquivo de memórias interpretativas das obras. Estas interpretações demonstram menos uniformidade e uma liberdade, elasticidade e variedade articulatória que não se encontram naquelas, sendo por isso relevante considerá-las. Embora evidenciem características distintas, ambos os intérpretes realizam igualmente alterações, muitas, ao texto para violino – adicionam baixos, outras notas, motivos melódico-rítmicos e ornamentação, oitavam baixos, invertem vozes, alteram motivos originais. Demonstram no entanto um grande cuidado com a articulação e a direcionalidade melódica: variam as articulações, usam o tempo e o ritmo de forma flexível e dinâmica, distinguem motivos, enfatizam notas expressivas através de *vibrato*, realizam contrastes de timbre, diversificam a ornamentação (e usam-na não só no soprano, mas também no baixo e em vozes intermédias), que executam de forma elástica e com muitos ligados.² Apesar de prolongarem notas, individualizam os motivos curtos, usam o silêncio e realizam sequências em arpejo de um modo que destaca e direcciona a melodia, mais do que a harmonia, silenciando por vezes algumas notas. Recorrem com frequência a ligados e a cordas soltas para ligar as notas nomeadamente de motivos com ligadura.

A menção das características destas interpretações, realizadas em instrumentos antigos e inseridas na corrente das práticas *historicamente informadas*, torna evidente a apropriação dos aspectos interpretativos já mencionados na primeira parte que reflectem a prática barroca e contrastam com as realizações das sonatas na guitarra observadas nas gravações. Se na grande maioria das transcrições e das gravações das obras na guitarra se usam alguns processos semelhantes aos descritos, como a adição, a alteração ou o prolongamento das notas, não se exploram aspectos que visam a leitura do texto original como um conjun-

² Fizeram-se notar já neste trabalho as diferenças entre o efeito da realização do ligado no alaúde e na guitarra.

to de articulações e de gestos implícitos, que geram diversidade e flexibilidade na interpretação.³ O enfoque na articulação do texto de Bach a partir desses pressupostos interpretativos barrocos não tem sido o discurso interpretativo prevalecente.⁴ A procura de formas que valorizem os diversos elementos do discurso musical (que o *pronunciem*) pode permitir encontrar caminhos diferentes, no meio da padronização para a qual tendem as interpretações das sonatas na guitarra.

A terceira e última parte do trabalho que se apresenta pretende encontrar recursos que se centrem em aspectos diferentes dos que foram apontados, a partir do legado que tem construído uma *história interpretativa* destas obras na guitarra até aqui considerado, mas também a partir de diversos conceitos relativos à interpretação barroca, particularmente à articulação, que são agora problematizados na sua realização no instrumento. Todos esses aspectos integram a interpretação que apresento, que nasce do cruzamento de diferentes memórias: a do texto de Bach, a das práticas interpretativas (no violino – moderno e sobretudo barroco –, no alaúde e, em particular, na guitarra) e a das práticas que se pensa seriam as mais próximas de J. S. Bach.

³ Este aspecto é notado por Fernández (2003, p. 13), que realça a flexibilidade rítmica na interpretação da música barroca.

⁴ No texto que acompanha a sua gravação, Bungarten (2001) chama a atenção para a necessidade de encontrar soluções que procurem uma sonoridade adequada ao instrumento mas que observem também aspectos estilísticos do Barroco (particulariza a métrica, a agógica, o fraseado e a articulação); a sua interpretação, tal como interpretações de outras obras de Bach mencionadas no Capítulo II, evidencia a atenção a alguns destes aspectos.

3ª PARTE

**Para uma Interpretação das Sonatas BWV 1001, 1003 e 1005
de Bach na Guitarra**

Introdução

As considerações sobre as perspectivas interpretativas de Bach na guitarra, à luz dos principais traços identificados na primeira parte deste trabalho e da observação das transcrições, e gravações, exposta e discutida na segunda parte, inspiraram a procura de uma interpretação diferente, que se afastasse da abordagem idiomática e harmónica prevalecente. Procurei saber, como intérprete, de que modo poderia resultar na guitarra uma realização destas sonatas que se pautasse por uma aproximação *literal* ao texto de Bach, e da minha pesquisa interpretativa e investigativa nasceu a proposta cujas principais linhas definidoras se expõem e que será apresentada em recital na defesa desta tese. O caminho interpretativo que aqui esboço demarca-se assim dos percursos que têm sido explorados pela generalidade dos autores e intérpretes que considerei até aqui. Sem deixar de valorar o efeito proporcionado pelos recursos adoptados nessas interpretações, a minha abordagem visa agora ser unicamente alternativa a um tipo de realização que tem privilegiado a faceta harmónica da guitarra. Pretende fundamentalmente apontar uma perspectiva diferente, na certeza de que, como se tem vindo a tornar manifesto ao longo deste trabalho, a pluralidade de ópticas é inerente à natureza intrinsecamente dinâmica da prática interpretativa.

A terceira parte desta tese expõe então a minha própria prática, ilustrada com exemplos de realização em partitura.¹ Os exemplos evidenciam uma determinada opção através da dedilhação notada, juntamente com a explanação da sua realização no instrumento.² Sendo a guitarra um instrumento que permite inúmeras variações de dedilhação para uma mesma combinação de notas, a apresentação de uma dessas opções é ilustrativa de uma realização musical, pois cada dedilhação tende a produzir um sentido musical diferente. Ao apresentar as diversas opções tomadas, discuto as escolhas que surgiram da minha procura enquanto intérprete, confrontando-as com as transcrições e gravações atrás referidas e com aspectos de realização que terão respeitado a prática interpretativa no Barroco.

O primeiro capítulo discute a posição que adopto ao incorporar o conhecimento histórico na interpretação e o modo como atento em questões de realização no instrumento; distingue em particular opções interpretativas surgidas na sequência dessa discussão, que se prendem com a adopção de uma perspectiva *melódica*, a procura de determinada sonoridade, a opção pela observação das tonalidades originais. Os três capítulos seguintes examinam aspectos relativos à articulação, no sentido estrito e no sentido lato do termo (Capítulos XI e XII, respectivamente), e à interpretação das ligaduras presentes no autógrafo (Capítulo XIII).

¹ Na legenda de vários exemplos remete-se para a respectiva gravação no cd de apoio (Anexo).

² Indicam-se os dedos de mão esquerda (alguns exemplos reportam-se igualmente aos de mão direita) e também as cordas, nos casos em que as notas não são realizadas na posição mais imediata (quando não são tocadas no primeiro quádruplo ou na primeira corda, mas antes nas cordas anteriores, em posições mais altas) ou numa posição que possa ser deduzida das indicações precedentes. Alguns exemplos são repetidos, por ilustrarem aspectos interpretativos diferentes. Usou-se como base a versão *urtext* para violino já citada (Bach, 1987).

Capítulo X

Do conhecimento histórico à abordagem interpretativa proposta

Introduz-se agora a interpretação proposta a partir da discussão sobre o modo como ela se acerca do conhecimento histórico e se afasta de soluções que têm sido dominantes na realização das sonatas na guitarra. Considera-se particularmente a opção pela proximidade ao autógrafo para violino, focando várias dimensões que uma tal escolha permite explorar no instrumento, e debatem-se aspectos de realização que surgem com base na consideração das práticas barrocas e permitem explorar o cariz melódico do instrumento, um tipo de sonoridade, e as tonalidades originais, exemplificando com opções de realização.

Da história das práticas interpretativas

Bach era bastante livre nas suas transcrições. Adicionava frequentemente ornamentos, notas, linhas melódicas e mesmo compassos, às partituras, e improvisava também sobre o material original.¹ (Barrueco, 1998, Prefácio)

A magnitude das obras levou intérpretes de outros instrumentos, incluindo a guitarra, a fazer arranjos em modos que são idiomáticos para os seus instrumentos. ... há uma característica geral que parece ser comum a todos eles: o objectivo primordial de fazer as peças originais adaptar-se à guitarra. Longe de ser algo de negativo, a procura de soluções idiomáticas devia ser uma das prioridades do processo de arranjo. Basta comparar a quinta suite para violoncelo de Bach (BWV 1011) com o seu arranjo para alaúde (BWV 995) para verificar que cada versão soa idiomática em relação ao instrumento para que foi escrita.² (Alves, 2012, vii-viii)

As afirmações retratam a tendência ilustrada de adaptar à guitarra de forma idiomática as sonatas para violino. Reflectem também uma necessidade cada vez mais recorrente de justificar essa adaptação apelando à prática transcritora da época – de procurar, no fundo, *legitimar* os processos que têm sido usados invocando a ideia de *interpretação historicamente informada*.³ Esta noção transparece da adaptação de soluções das transcrições da época (frequentemente atribuídas a Bach), amplamente exemplificada na segunda parte, e do uso de processos que remontam às práticas dos instrumentos antigos de corda dedilhada. O conhecimento histórico tem sido então usado no sentido de fundamentar o acréscimo de harmonia e a realização de alterações às obras originais para violino, satisfazendo aquele propósito muito idiomático que visa aproveitar as capacidades harmónicas da guitarra e privilegia o imediatismo de realização das obras num instrumento harmónico (e também a facilidade de execução, já que se suprimem e encurtam notas realizáveis na guitarra

¹ “Bach hat seine Bearbeitungen sehr frei durchgeführt – oft mit neu hinzugefügten Verzierungen, Noten, ergänzten Stimmen oder gar Takten, oft auch mit improvisatorischer Weitentwicklung des ursprünglichen Materials.”

² “The magnitude of the work has led performers of other instruments, including the guitar, to arrange them in ways that are idiomatic for their instruments. ... one general characteristic seems to be common to all of them: the primary goal to make the original pieces to fit the guitar. Far from being negative, the pursuit of idiomatic solutions should be one of the priorities of the arrangement process. One only needs to compare Bach’s fifth cello suite (BWV 1011) with its lute arrangement (BWV 995) to observe that each version sounds idiomatic to the instrument for which it was written.”

³ Por exemplo, Alves (2012, p. viii) aponta criticamente o facto de, na sua opinião, os guitarristas não incorporarem na transcrição dos *Sei Solo* o que seria idiomático, no Barroco, do violino ou dos instrumentos de corda dedilhada, mas antes o que é idiomático da guitarra hoje.

tal como Bach as escreveu). Esse conhecimento raramente tem surgido com o propósito de encontrar uma interpretação que atente nas indicações do manuscrito ao nível da articulação.

A noção de *interpretação historicamente informada* é igualmente transversal à minha perspectiva interpretativa, mas surge com particularidades distintas. Reflete-se, por um lado, numa proximidade ao manuscrito de Bach e, por outro, no recurso a aspectos alusivos à interpretação barroca. Ambas as questões são agora consideradas.

A proximidade ao autógrafo baseia-se numa ideia, já exposta, de “auto-suficiência” (Lester, 1999, p. 74) – auto-suficiência das obras, pelo aproveitamento das capacidades polifónicas do violino (que possibilita que sejam interpretadas na guitarra sem que se torne necessário adicionar notas), e auto-suficiência da notação de Bach, detalhada em indicações interpretativas como a ornamentação e as ligaduras (Butt, 1990, 2004).

Muitos autores destacam o primeiro aspecto. A riqueza polifónica dos *Sei Solo* tem sido recorrentemente salientada, mesmo que Bach ou compositores coetâneos tenham acrescido harmonia ao adaptar estas e outras obras a instrumentos com uma capacidade harmónica maior: “Bach não escreveu partes melódicas, mas texturas completas – retirando a necessidade de adicionar um baixo ‘a acompanhar’.”⁴ (Lester, 1999, p. 11-12)⁵ Westrup (1969) frisava que, apesar da liberdade de transcrição do compositor, em todas as suas obras para instrumentos sem acompanhamento “a base harmónica é consistentemente clara e a adaptação nada faz para elaborar ou para confundir a textura”⁶ (p. 518). Destacando o carácter idiomático e a textura cravística da *Sonata* BWV 1003, o guitarrista Stanley Yates (1998, Part 2, § 4-5) sublinha a relevância da transcrição para cravo na clarificação da melodia, da harmonia e da textura do original para violino, na elaboração ornamental, na definição clara das linhas melódicas de cada voz. Apesar de também ele adicionar notas na sua interpretação dessa sonata (yatesguitar, 2008a, 2008b), sublinha a completude da obra original no que respeita tanto à textura como à condução de vozes (ao contrário das obras para violoncelo, na sua opinião). Considera que aquela transcrição é sobretudo “um meio para encontrar uma textura idiomática, mais do que uma solução para um original polifonicamente comprometido”⁷ (Yates, 1998, Part 2, 2.1. [5]).⁸ Outros autores realçam tal aspecto; acerca da transcrição para cravo da mesma sonata, observa Shulenberg (2006):

Bach tinha acrescentado muita ornamentação e amplificado substancialmente a harmonia nas suas transcrições das sonatas de Reinken (BVW 965-6). Tais alterações eram desnecessárias nas suas próprias peças para violino que, a despeito da sua notação a solo, tinham uma textura polifónica rica (se bem que implícita); os andamentos lentos estavam já extremamente embelezados. É facto que Bach acrescentou novo contraponto à fuga ... Noutros momentos o processo de transcrição confinou-se em larga medida a realizar o que está implícito no original, sendo os baixos, as vozes intermédias e as conduções de vozes interrompidas mantidas no seu valor total.⁹ (p. 357-358)

⁴ “Bach did not compose melodic parts, but complete textures – removing the necessity for an added ‘accompanying’ bass.”

⁵ Lester (1999) salienta por exemplo que as transcrições para alaúde e órgão da *Fuga* BWV 1001 “ênfatizam a clareza e a auto-suficiência da versão para violino solo.”⁵ (p. 74) (“... underline the clarity and self-sufficiency of the solo-violin version.”)

⁶ “As in all Bach’s works for unaccompanied instruments the harmonic basis is consistently clear, and the adaptation does nothing to elaborate or confuse the texture.”

⁷ “[Bach’s additions in the clavier version may therefore be regarded as] a means to an appropriate idiomatic texture, rather than as a solution to a polyphonically compromised original.”

⁸ Esta citação pode consultar-se em <http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html>.

⁹ “Bach had added much embellishment and substantially amplified the harmony in his transcriptions of Reinken’s ensemble sonatas (BWV 965–6). Such changes were unnecessary in his own violin pieces, which despite their solo scoring had a rich (if implicit) polyphonic texture; the slow movements were already heavily embellished. Bach did add new counterpoint in the fugue ... Elsewhere the

Sublinhando o conhecimento profundo que o compositor teria das potencialidades do violino e também do violoncelo, Bylsma (2001, p. 44) destaca particularmente uma ideia que sobressai nas obras de Bach para tais instrumentos, que tive em conta na minha interpretação: a de sugerir a harmonia e dar continuidade às vozes fazendo uso de poucas notas. No que respeita às suítes para violoncelo, salienta que se ouvirá o contraponto, a harmonia, as sincopas, a resolução das dissonâncias recorrendo à memória auditiva e às expectativas lógicas. O mesmo poder de sugestão tem sido enfatizado por este e por outros autores nos *Sei Solo*.

Será possível que Bach, ao escrever aquelas peças para violino, tenha ficado cada vez mais fascinado com a quantidade de aspectos que é possível suprimir-se sem que, no entanto, deixem de ser claros para o ouvinte, com a possibilidade de sugerir mais com menos...?¹⁰ (Bylsma, 2001, p. 34)

Outra consequência da estrutura tonal é que durante uma apresentação do sujeito podem perceber-se uma ou mais notas, implícitas no contexto da harmonia, sem estarem realmente notadas. O poder de sugestão fornece aquilo que o instrumento não toca.¹¹ (Schröder, 2007, p. 64)

A interpretação que apresento cinge-se a essa harmonia original implícita, ao seguir na íntegra o autógrafo para violino: mantém as tonalidades originais, não adiciona nem altera notas. Surge assim na linha das poucas interpretações em guitarra que se mantêm próximas do original. Mas vai mais além, pois não prolonga (nem tão pouco encurta) sistematicamente os valores rítmicos escritos. Mantém num instrumento harmónico a harmonia implícita e o poder de sugestão presentes nas sonatas, características que assume não como uma limitação de realização das obras na guitarra, mas antes como um elemento potenciador de novas procura interpretativas. Procura assim responder a desafios que se colocam à realização literal de uma obra para um instrumento predominantemente melódico, num instrumento harmónico, diferente, capaz de realizar mais vozes e de as sustentar mais tempo.

A opção pela proximidade ao manuscrito decorre também do segundo aspecto atrás focado, ou seja, da ideia por diversas vezes enfatizada da exaustividade da notação de Bach. A elaboração e a ornamentação escrita são particulares ao compositor, designadamente nesta obra.

Observamos ainda que ... ele usou a técnica que outros músicos empregaram na interpretação mas não na composição, e os resultados desta elaboração são característicos do estilo próprio de Bach. ... elaborou a ornamentação no papel em vez de a deixar entregue à inspiração e ao gosto do intérprete individual.¹² (Aldrich, 1949, p. 29)

Bach estaria assim a registar indicações interpretativas, uma prática que não era muito comum, considerando o papel interventivo dos músicos, naquele tempo, na adição e na elaboração (prioritariamente sob a forma de ornamentação) do registo da partitura.

A discussão acima leva à conclusão inesperada de que a música de Bach não *soava* assim tão diferente da de muitos dos seus contemporâneos, tinha simplesmente *um aspecto* diferente. ... é injusto

transcription process was confined largely to realizing what is implicit in the original, bass tones, inner voices, and suspensions now being held out for their full values."

¹⁰ "Is it possible that Bach, writing those violin pieces, became more and more fascinated with how much one can suppress and yet be clear to the listener, with how it is even possible to imply more with less...?"

¹¹ "Another consequence of the tonal structure is that during a presentation of the subject one or more notes can be understood, implied in the context of the harmony, without being actually notated. The power of suggestion supplies what the instrument does not play."

¹² "We observe, further, that ... he used the technique that other musicians employed during performance but not in composition, and the results of this elaboration are characteristic of Bach's own style. ... he ... worked out the ornamentation on paper instead of leaving it to the inspiration and taste of the individual performer."

to julgar compositores como Corelli, Vivaldi, ou mesmo Händel a partir da comparação dos simples esqueletos das suas obras – que eles nunca pretenderam que fossem tocadas como estavam escritas – com as elaborações cuidadosamente trabalhadas de Bach. Podemos estar certos de que quando Vivaldi, Marcello ou Telemann – todos eles exímios intérpretes e bem versados nas técnicas de improvisação – tocavam os seus próprios concertos, estes não soavam fastidiosos e monótonos como muitas vezes parecem na página impressa; soavam sem dúvida mais próximo do modo como Bach os fazia soar nas transcrições que deles fez.¹³ (Aldrich, 1949, p. 30-31)

Butt (1990) realça o facto de Bach fornecer indicações interpretativas detalhadas ao violinista através dessa elaboração (e de outras indicações, como a notação da ligadura ou de sinais de dinâmica). Observa que o compositor agia assim como intérprete e que, em última análise, qualquer interpretação que toque aquelas notas escritas será *historicamente informada*, na medida em que, ao reproduzi-las, está a seguir indicações interpretativas do compositor-intérprete:

O caso de J. S. Bach é particularmente significativo: na sua tendência outrora criticada para restringir a liberdade do intérprete para ornamentar, preservou na realidade o seu protótipo especial de interpretação nos próprios símbolos da notação. Por outro lado, as diversas figuras de ornamentação estão composicionalmente integradas ... de um modo que não poderia ter sido conseguido pelo intérprete que improvisava. Por isso podemos imaginar Bach, o compositor, a adoptar a atitude de um intérprete e depois a integrar dialecticamente os dois papéis na notação. Neste sentido, qualquer interpretação da sua música que reproduza a maior parte das notas certas é uma interpretação histórica, que segue as efectivas intenções interpretativas do compositor.¹⁴ (p. 93)

Este aspecto leva também a que me cinja ao texto original, sem o acrescentar. A mesma ideia está subjacente à opção por introduzir apenas pequenos ornamentos ocasionais (*agréments*) associados a gestos musicais tipificados tais como cadências.¹⁵

Procura-se assim uma interpretação que se mantenha próxima do manuscrito para violino, com base naquela forte noção de auto-suficiência e na consideração de que as adições podem desvirtuar o texto

¹³ “The above discussion leads to the startling conclusion that Bach's music did not actually *sound* so different from that of many of his contemporaries; it merely *looked* different. ... it is unjust to judge composers like Corelli, Vivaldi, or even Händel by comparing the mere skeletons of their works – which they never intended to be played as written—to Bach's carefully worked-out elaborations. We may be sure that when Vivaldi, Marcello, or Telemann – all accomplished performers and well versed in the technique of improvisation—played their own concertos, they did not sound as dull and monotonous as they often appear on the printed page; they sounded, doubtless, more nearly the way Bach made them sound in his transcriptions.”

¹⁴ “The case of J. S. Bach is particularly significant: in his once-criticized tendency to restrict the performer's freedom to ornament he has actually preserved his own particular type of performance in the very symbols of the notation. On the other hand, the various figures of ornamentation are compositionally integrated ... in a manner that could not have been achieved by the improvising performer. So we may envision Bach the composer adopting the attitude of a performer and then dialectically integrating the two roles within the notation. In this sense, any performance of his music that reproduces most of the right notes is an historical performance, one which follows the very active performing intentions of the composer.”

¹⁵ Bach indicou nestas obras pequenos “agréments” (Quantz, 1752, p. 78), por extenso e por meio de alguns (poucos) sinais, e ainda ornamentação mais elaborada, de carácter estrutural, provavelmente de influência italiana. As fontes teóricas do século XVIII distinguem estas duas formas de ornamentação, respectivamente aquela que não afectaria o esboço de uma obra e se introduzia em notas ou grupos curtos de notas e aquela que interferiria no texto através de uma elaboração do original: “Pode-se afirmar, com algum grau de simplificação ... que ... a primeira está mais associada à música barroca francesa e a segunda à italiana. Para ser mais preciso, talvez se possa dizer que na música francesa, o intérprete deverá executar os *agréments* assinalados (e acrescentar, a seu gosto, outros que não estejam especificamente indicados na partitura) sem alterar a melodia, enquanto que na música italiana, espera-se que este tenha conhecimentos de harmonia e contraponto bem como capacidade técnica para conseguir elaborar e transformar o texto musical original.” (Sanches, 2011, p. 21) Quantz (1752) distinguia precisamente aqueles ornamentos “essenciais” (Capítulo VIII, p. 78) ou “indispensavelmente necessários” (Capítulo IX, p. 84), como apogiaturas ou trilos, das “variações arbitrarias” (Capítulos XIII, p. 120; Capítulo XV, p. 155), livres e elaboradas, discutindo a medida em que estas podiam desvirtuar ou esconder a pretensão musical do compositor (Capítulo XI, § 6, p. 103-104; Capítulo XI, § 15, p. 109; Capítulo XI, § 18, p. 111; Capítulo XIII, § 7, 9, p. 122). Também posteriormente Charles Avison (1709-1770) realçava a necessidade de evitar ornamentação que pudesse destruir a harmonia de uma peça (Avison, 1775, Parte III, Secção I, p. 111) e a “paixão” (Parte III, Secção II, p. 123) que o compositor pretendeu expressar.

original, como se frisou na análise das transcrições para guitarra. Apesar da ideia comumente aceite de que o intérprete teria no Barroco liberdade para adicionar ou ornamentar o que estava notado na partitura, a liberdade interpretativa de hoje surge condicionada. Para justificar as adições que realizam, autores/guitarristas argumentam que a notação da época não pretendia ser exaustiva e que, por isso, muitos aspectos relativos à interpretação (articulação, dinâmica, ornamentação, duração das notas) estariam naturalmente omissos. Enfatizam a liberdade interpretativa da época e a liberdade usada pelo próprio Bach nas suas transcrições. No entanto, tal liberdade existia num determinado contexto. As transcrições, nomeadamente, foram realizadas para instrumentos da época, e enquadram-se numa prática musical própria. Não é possível pretender uma tal legitimação para uma transcrição para a guitarra actual. O intérprete de hoje não lida com as convenções da época de Bach e a sua interpretação é descontextualizada. No Barroco, a liberdade interpretativa movia-se dentro de práticas que eram comuns, familiares ao intérprete. O mesmo não sucede hoje, num momento em que este transporta para a sua actividade um legado musical posterior, que absorveu também. Assim, o modo como adapta uma obra da época, por muita informação que contenha, afastar-se-á sempre duma realização contemporânea, numa medida que é impossível de determinar. A forma e a medida de uma adaptação destas obras para um instrumento com características semelhantes à guitarra actual teria sido certamente diferente de qualquer adaptação que possa ser concretizada hoje e é muito difícil de conceber num instrumento que pura e simplesmente não existia no Barroco. Sublinhe-se de novo a este propósito a desvirtuação trazida por adições e alterações realizadas em várias transcrições para guitarra.

O grau de proximidade das alterações em relação ao texto original é, aliás, uma noção subjectiva e difícil de definir. No seu trabalho sobre métodos de transcrição na guitarra, Rodrigues (2011), que destaca o papel interventivo do guitarrista na adaptação ao instrumento de literatura original para outros instrumentos, adverte no entanto para o perigo de algumas mudanças ao texto original poderem tornar-se excessivas: “O excessivo recurso a estas transformações poderá implicar a alteração do valor original da obra.” (p. 226) Medir o grau dessa alteração é no entanto difícil, já que a noção exacta daquilo que ultrapassa o registo original a ponto de se tornar “excessivo” é algo dificilmente definível. Mesmo uma transcrição que nada adicione ao original, como é o caso daquela que se apresenta, não se torna necessariamente mais próxima de uma intenção interpretativa que possa ser indicada nesse texto, do que uma transcrição que realize adições – quer porque é produzida noutro instrumento, de resto moderno, quer porque a própria prática de não realizar alterações ao texto pode afastá-la desde logo de uma interpretação da época, que presumivelmente exploraria o lado harmónico de um instrumento semelhante (o que se constatou aquando da consideração das transcrições da época, nomeadamente das transcrições de Bach para alaúde). Só a consideração das inferências interpretativas das alterações realizadas ao original (à semelhança do que se observou nas transcrições das sonatas) pode deixar perceber o grau de afastamento ou de proximidade em relação à intenção interpretativa sugerida na notação de uma obra. Qualquer critério que pretenda definir os limites de tal “excesso” passa pela observação dos aspectos interpretativos que uma opção de transcrição possa reflectir.

Consideram-se assim na minha interpretação diversos aspectos que pretendem fazer *regressar* ao manuscrito de Bach. Uma tal opção aproxima-se da concepção que está por trás do reduzido número de interpretações em guitarra que seguem a mesma linha e procura também aproximar-se desse registo. Vai no entanto mais longe. Embora valorize esse retorno à fonte e se afaste assim dos acrescentos que lhe têm sido feitos, fá-lo numa perspectiva que não é única e exclusivamente a da fidelidade ao original, mas traduz essencialmente uma abordagem do instrumento que privilegia a direcionalidade das frases, a individualização das notas e a distinção dos motivos melódico-rítmicos. Pretende destacar a horizontalidade, mais do que a verticalidade, e aproximar-se assim de um instrumento predominantemente melódico. Centra-se numa abordagem diferente da guitarra e procura novos desafios interpretativos que passam a ser colocados com base numa tal perspectiva. Ao não adicionar baixos nem ampliar ou formar novos acordes, aparenta-se às propostas interpretativas que constituem uma minoria. Mas, ao não aumentar os valores rítmicos originais, demarca-se totalmente de uma perspectiva que tem sido unânime na interpretação das sonatas. Traduz uma abordagem distinta que passa a ser absolutamente focada no original não só ao nível das notas como também do ritmo.

Com base em opções que nasceram da prática interpretativa, esta abordagem deixa o instrumento harmonicamente mais *despido* e cria assim um foco muito particular na articulação do texto para violino e nas questões que se colocam ao realizá-lo na guitarra. Potencia também a realização de uma sonoridade particular, que se intensifica pela observação das tonalidades originais das três sonatas, como se notará ainda neste capítulo.

A articulação tornou-se assim um tema central à investigação empreendida no presente trabalho, e à interpretação que se apresenta. É nesse contexto que a minha abordagem se acerca da informação histórica, nomeadamente das práticas interpretativas do Barroco: “É a articulação que molda as notas e as figuras num ‘discurso musical’, numa interpretação musical e estilística.”¹⁶ (Fabian, 2003, p. 219) Problematisa-se nesse âmbito a aplicabilidade de práticas interpretativas do tempo de Bach à guitarra moderna, que serão consideradas à frente e nos capítulos subsequentes.

A minha realização das obras recorre, deste modo, ao conhecimento histórico. Fá-lo no entanto de um modo assumidamente subjectivo, a partir de considerações surgidas da análise das interpretações e da prática que lhes contrapponho. Embora parta de conceitos sobre a prática barroca, elege-os com base numa opção individual, assumindo uma escolha que é feita em função duma perspectiva interpretativa.

O conhecimento histórico, para o qual contribuiu decisivamente o movimento da *IHI* anteriormente problematizado, tem sido arrogado por muitos intérpretes, não apenas por aqueles que tocam em instrumentos da época, como já se fez aliás notar. No entanto, como se sublinhou também, o modo de encarar esse conhecimento veio também a mudar. Discutiu-se tanto o relativismo de pretender acercar uma interpretação de uma presumível prática passada, como o sentido de tal pretensão integrar a interpretação hoje, e vários intérpretes parecem ter vindo a utilizar esse conhecimento de novas e variadas formas. Na minha opção interpretativa, esse conhecimento não surge *per se* mas antes na sequência de uma concep-

¹⁶ “It is articulation that groups and shapes notes and figures into a ‘musical discourse’, into a musical and stylish performance.”

ção que potencia determinada procura, portanto de um modo assumidamente subjectivo, contextualizado e relativo. Embora se alicerce em aspectos que têm sido identificados como constituintes da prática musical barroca, a realização proposta não procura acercar-se de um resultado final que se aproxime de uma sonoridade da época, nem pode sequer pretender fazê-lo, e isso por várias razões.

Se bem que a interpretação parta do manuscrito original, aplica-o a um instrumento para o qual as obras não foram escritas e, sobretudo, para o qual Bach nunca compôs. Não pode imaginar-se como o compositor as teria sequer idealizado na guitarra – apesar de alguns intérpretes considerarem que uma interpretação de Bach na guitarra que seja *informada* e simultaneamente explore as potencialidades do instrumento moderno possa aproximar-se de uma tal pretensão.

Ter em conta o idioma instrumental permite-nos avaliar os pontos fortes e fracos naturais da instrumentação original e da guitarra moderna, e ajuda-nos a especular sobre como Bach teria podido realizar as suas intenções na guitarra moderna. ... Através de um exame do estilo histórico e da prática interpretativa informada, podemos descobrir não só um poderoso meio de exprimir a música mas também um meio estilístico de a adaptar. O que acabamos por criar é um estilo barroco *moderno* para a transcrição e interpretação desta música na guitarra *moderna*.¹⁷ (Yates, 1998, Part 4, § 13)¹⁸

Para além disso, a guitarra da época era muito distinta da actual, na construção e no repertório que interpretava. Tinha cinco ordens de cordas (de tripa), o corpo era mais pequeno, a afinação diferente, a sonoridade muito distinta da guitarra moderna. Sendo um instrumento dotado de um forte cariz popular, a sua literatura combinava uma polifonia relativamente simples com acordes (batidos ou arpejados); o alaúde, com características diferentes, permitia uma escrita polifónica mais plena, tendo sido o instrumento de corda dedilhada para o qual Bach compôs.

O instrumento era desprovido de baixos fortes, como resultado das principais afinações da época, que colocavam a 4ª e/ou 5ª ordem no mesmo registo das primeiras três ordens. Por consequência, a guitarra de cinco ordens não era tão adequada como o alaúde (instrumento que tinha muitas cordas soltas no registo grave) para exprimir a intrincada polifonia usualmente encontrada na música dos compositores germânicos da época. O acrescento posterior de uma ordem extra e o subsequente abandono das ordens e a adopção de cordas simples, passos que ocorreram depois do tempo de vida de Bach, tornaram possível um baixo melódico.¹⁹ (Alves, 2012, vii)

Porque se realiza num instrumento moderno, a interpretação destas obras não poderá, como tal, aspirar a uma sonoridade próxima da que se presume tenha sido a barroca, nos instrumentos de corda dedilhada. Esse é um limite a considerar quando se procura recorrer a processos semelhantes aos dos instrumentos antigos de corda dedilhada, como o ligado. A sonoridade da guitarra veio a distanciar-se muito da desses instrumentos, que continuam a usar hoje recursos característicos. As cordas são diferentes (em número, no material

¹⁷ “Consideration of instrumental idiom allows us to assess the natural strengths and weaknesses of the original instrumentation and of the modern guitar, and helps us to speculate as to how Bach might have realized his intentions on the modern guitar. ... Through an examination of historical style and informed performance practice, we may discover not only a powerful means of expressing the music, but also a stylistic means of arranging it. Ultimately, we create a *modern* baroque style for the transcription and performance of this music on the *modern* guitar.”

¹⁸ Esta citação pode consultar-se em <http://www.stanleyates.com/articles/bacharr/intro.html>.

¹⁹ “The instrument lacked strong basses as a result of the main tunings of the period, which placed the higher courses in the same register of the treble courses. Consequently, the five-course guitar was not as suitable as the lute (an instrument that had plenty of open strings in the lower register) to express the intricate polyphony commonly featured in the music of the German composers of the period. The later addition of an extra course and the subsequent abandonment of the courses and adoption of single strings, steps which occurred after Bach’s lifetime, made possible a melodic bass.”

usado), a afinação também o é, a ressonância é maior, a sonoridade mais brilhante, o ataque tornou-se mais incisivo – essa é uma das razões pelas quais o uso do ligado tem um efeito diferente na guitarra actual e num instrumento de corda dedilhada barroco. Além disso, a transformação na construção do instrumento, que se deu na época clássica e fez a guitarra surgir na sua forma moderna, esteve intimamente ligada ao novo estilo musical emergente, que assentava em premissas que já não podiam ser servidas pela notação em tablatura nem pela guitarra de cinco ordens (Charnassé, 1985). O repertório do *novo* instrumento passou a valorizar a clareza melódica e harmónica, e a favorecer a realização de melodias acompanhadas, proporcionada pelo uso de cordas simples,²⁰ dado que “as novas tendências estético-musicais faziam prevalecer uma melodia mais ampla e cantabile sobre uma harmonia mais simples, clara e correcta”²¹ (Dell’Ara, 1988, p. 47).

Deste modo, a literatura e a evolução do instrumento permitiram que se evidenciasse o seu cariz melódico, *cantabile* – que é aquele que me proponho explorar na presente abordagem interpretativa às sonatas. Apesar de incidir sobre repertório que foi escrito numa época em que a guitarra estava mais próxima do alaúde, ao nível sonoro e de recursos, esta interpretação parte de uma obra composta para um instrumento predominantemente melódico e é feita num instrumento muito diferente do barroco. Esse foi um aspecto tido em conta na perspectiva adoptada, que faz sobressair os traços modernos do instrumento e da sua sonoridade.

Por esta razão, a pretensão de recuperar formas de que poderia ter-se revestido uma interpretação das obras na guitarra no Barroco parece ser inviável à partida.

Por outro lado, embora parta de conceitos sobre a prática barroca, esta minha abordagem elege-os com base numa opção individual, assumindo uma escolha subjectiva, feita em função duma perspectiva interpretativa.²² Atenta a aspectos respeitantes à articulação da época, nomeadamente no violino, mas não pondera por exemplo (precisamente por se cingir ao manuscrito) práticas que seriam comuns, como a adição ou a alteração de notas, observáveis nas transcrições da época. Tem em conta também práticas descritas nalguns dos tratados que têm sido frequentemente citados a propósito da interpretação de Bach, mas não ignora as limitações postas pelo recurso a tais registos.²³ Na verdade, esses tratados são posteriores à composição destas sonatas e mesmo à morte de Bach, o que levanta desde logo dúvidas quanto à sua aplicabilidade na interpretação das obras do autor. E mesmo que possam reflectir práticas de épocas anteriores, as ideias que expõem não podem ser generalizadas, pois as práticas musicais barrocas rapidamente variavam, valendo para determinados compositores e para um particular contexto geográfico e temporal (Donington, 1982; Fuller, 2012; Harnoncourt, 1995; Lawson & Stowell, 1999; Neumann, 1977, 1978; O’Connor, 2005). Os tratados aqui mencionados podem até evidenciar práticas diversas das que são descritas noutros da mesma época, que lograrão até estar mais próximos de uma hipotética concepção interpretativa destas obras no

²⁰ A guitarra, com um papel activo também em diversas formações de música de câmara, passou a ser valorizada igualmente enquanto instrumento solista virtuoso (Dell’Ara, 1988; Miteran, 1997; Turnbull, 1974).

²¹ “... le nuove tendenze estético-musicali facevano prevalere una melodia più semplice, chiara e corretta...”

²² “A verdadeira recreação envolverá sempre os impulsos e as decisões do artista em questão. Em alguns casos poderá mesmo contradizer a evidência histórica.” (Schröder, 2007, viii) (“True recreation will always involve the impulses and decisions of the artist in question. In a few cases it may even contradict the historical evidence.”)

²³ Como se mencionou na Introdução, recorre-se não só a essas fontes primárias mas também ao modo como elas são interpretadas por vários autores aqui citados, em particular por aqueles que se têm debruçado sobre a interpretação de Bach.

tempo de Bach. Portanto, ainda que se aluda a aspectos supostamente intrínsecos à prática musical barroca, encara-se a aplicação desse conhecimento de um modo necessariamente relativo. As ideias que problematizo a partir dos registos que aqui considero surgiram essencialmente na sequência da análise interpretativa anteriormente exposta e da minha própria opção. A invocação desses registos históricos relaciona-se então tanto com a prática interpretativa das sonatas na guitarra que observei, como com a que lhe contraponho, mormente no que respeita à articulação. A este nível, surge da busca de elementos que propiciem um acréscimo de expressividade, irregularidade, desigualdade, descontinuidade, que contraponho à falta de flexibilidade, uniformidade e continuidade observadas. Para além disso, escrever sobre uma prática é um procedimento limitado comparativamente à prática musical em si mesma, e inúmeras questões continuam em aberto.²⁴ Mesmo havendo escritos da época, nunca será reproduzível o modo *como* se tocava. A interpretação das sonatas que poderia ter sido feita na época ou pretendida por Bach é impossível de prever. Faz-se música hoje de forma diferente e o legado da prática musical que se transporta tem sido sujeito a múltiplas influências, fazendo interpretar a música de épocas remotas de modo diverso de uma interpretação dessas mesmas épocas, apesar da informação de que se dispõe.

Do mesmo modo que se socorre deste conhecimento estilístico, a minha interpretação transporta igualmente um conjunto de saberes adquiridos no que diz respeito à prática no instrumento. Tem em conta forçosamente a prática transcritora destas obras já exposta, até precisamente porque delas se demarca em muitos aspectos. No entanto, apesar de se afastar de recursos nelas usados e sobretudo de uma linha muito padronizada que privilegia designadamente a regularidade rítmica, espelha uma procura sonora que apresenta aspectos comuns a muitas das interpretações, como a clareza, a limpidez, o cuidado em ligar as notas. De igual modo, assume uma realização num instrumento moderno, que possui características sonoras distintas das da guitarra barroca ou do alaúde, que não existia na época de Bach, que remete hoje para traços sonoros e interpretativos seguramente muito distantes do que possam ter sido os barrocos. Reflecte também um repertório posterior ao Barroco que, como se fez notar, originou e possibilitou novas formas de tocar e de encarar a guitarra. As mudanças decisivas na construção do instrumento nos séculos XIX-XX moldaram a forma actual de tocar e continuam a fazê-lo no século XXI, com guitarras cada vez mais claras e ressonantes, presumivelmente cada vez mais afastadas da sonoridade de um instrumento barroco de corda dedilhada.

Deste modo, também esta interpretação é de algum modo idiomática, na medida em que inevitavelmente transporta um conjunto de particularidades de realização no instrumento. Afasta-se no entanto do tipo de abordagem idiomática anteriormente descrita: a exploração da vertente harmónica da guitarra e soluções de dedilhação imediatas. Pelo contrário, não adiciona harmonia, opta por dedilhações menos comuns e por vezes de difícil execução que surgem da procura musical, não suprime notas nem encurta (salvo raríssimas excepções) ritmos originais, levando ao limite o facto de as notas e os ritmos escritos por Bach serem realizáveis na guitarra, mesmo que cresçam à dificuldade.

²⁴ Mesmo uma notação que se pretende fiel ao original como uma edição *urtext* será sempre interventiva e portadora de significado, já que inúmeros aspectos da interpretação dos manuscritos permanecem em aberto e geram opções diversas.

Todos estes factores – a *fidelidade* ao manuscrito de Bach e o conhecimento estilístico do Barroco, por um lado; a ponderação das particularidades do instrumento moderno, a consideração das abordagens interpretativas destas obras na guitarra e a assunção de uma abordagem interpretativa individual, por outro lado – revelam a multiplicidade de aspectos que integraram a minha interpretação, encarada como um processo dinâmico de reconstrução da obra escrita.

Uma perspectiva *melódica*

Ao aproximar-se do texto para violino, a interpretação que proponho opta assim por se centrar na faceta melódica da guitarra. Na verdade, destacar este cariz melódico não invalida que não se desfrute também, inevitavelmente, do seu lado harmónico. Ambos os atributos do instrumento – o de realizar expressivamente uma linha melódica e o de explorar a harmonia – são indissociáveis. Ambos existem igualmente no violino, sendo a vertente harmónica do instrumento particularmente explorada por Bach nas sonatas.

O que pretendo expressar com esta perspectiva *melódica* é a ideia de que, na medida em que opto por não explorar as possibilidades harmónicas acrescidas que a guitarra oferece relativamente ao violino, assumo as limitações harmónicas originais na minha interpretação, que tornei assim particularmente focada naquela vertente. A prioridade foi a de delinear e distinguir cada linha melódica, direccionando-a expressivamente, como se fará notar. Tal opção interpretativa surgiu da escolha de me cingir quer às notas quer aos valores rítmicos escritos.²⁵

Uma das particularidades que distinguem a abordagem que aqui se apresenta daquelas em que anteriormente se atentou é ter-se optado pela manutenção dos ritmos originais. Embora a notação barroca não fosse exaustiva nomeadamente no que respeita à duração das notas (estas podiam ser naturalmente continuadas ou interrompidas na interpretação), a perspectiva que adopto surge com o intuito de distinguir na guitarra de forma particularmente clara a polifonia original, cada nota e cada pequena célula melódico-rítmica, e também de conferir um realce particular à inclusão do silêncio na interpretação, de um modo expressivo: “A sonoridade barroca emerge do silêncio e volta ao silêncio ... Os nossos movimentos têm de ‘tocar’ silêncios como o cantor que continua a respirar, emita som ou não.”²⁶ (Schröder, 2007, p. 6) O valor do silêncio foi assim especialmente tido em atenção, tanto no uso de silêncios de articulação, por um lado, como na realização das pausas notadas para cada voz, por outro.

O silêncio de articulação, pouco usado na interpretação destas obras em guitarra, torna particularmente clara a individualização de uma nota e de diferentes grupos de notas, o que se ilustra particularmente no Capítulo XII. Enfatiza-se uma nota expressiva através do seu ataque (claro e incisivo) e do jogo com o silêncio: frequentemente, a nota a destacar nasce no silêncio e é cortada quando principia uma nova

²⁵ Como se faz notar no capítulo seguinte, esta opção levou a particularidades na execução das obras – por exemplo, quase não se usam barras e as cordas soltas travam-se após a sua emissão.

²⁶ “Baroque sound emerges from silence and returns to silence ... Our movements must ‘play’ silences like a singer who continues to breathe whether he or she emits a sound or not.”

nota.²⁷ A distinção entre motivos diferentes (por exemplo notas com ligadura e sem ligadura) é alcançada também através do uso do silêncio, como se fará notar.

A observação das pausas escritas (através do não prolongamento das notas), tal como a conservação das notas originais (através da não adição de notas), permite obter transparência no tratamento polifónico (evitando nomeadamente a justaposição de harmonias estranhas) e distinguir de forma clara a textura, uma noção que parece ter sido subjacente à prática barroca (Donington, 1982). O silêncio não representa assim unicamente a ausência de som; reflecte-se ainda na ausência de expansão da harmonia pré-existente, que proporciona a clarificação de cada voz. Fez-se notar a preocupação com a pausa nestas e noutras obras de Bach, entre as quais as suas transcrições, em que ela surge notada mesmo em casos em que as notas poderiam ter sido ainda mais prolongadas – o valor articulatório do silêncio em tais obras foi já frisado. A escrita das sonatas, mesmo revelando situações de grande densidade harmónica como a realização de acordes de três e de quatro sons, destaca a clareza de cada linha, e essa transparência nunca foi sacrificada por Bach nas suas transcrições. A propósito da notação da ligadura na obra do compositor, Butt (1990) salienta que ela surge maioritariamente no soprano e não no baixo, por razões que relaciona com a necessidade de clareza nesta voz, que define a estrutura e o ritmo harmónico: “Uma figuração excessiva no baixo poderia mesmo obscurecer o ritmo harmónico e, consequentemente, a estrutura fundamental da peça.”²⁸ (p. 113)

Na interpretação que proponho, não só não adiciono baixos como não os prolongo (considerar-se-ão as excepções a tal prática). Esta voz passa a ter uma presença menos contínua, destacando-se sobretudo através do ataque das notas e na relação com o silêncio. Os baixos são realizados de forma *pontuada*, não continuada.

A música barroca nunca existe sem um baixo, uma base harmónica, quer real, quer virtual. No caso da música de Bach para violino solo, o violinista realiza o seu próprio contínuo. É ele quem fornece os baixos essenciais e tem por isso um papel dual, como solista e como acompanhador. Estes dois papéis têm naturezas diferentes: a linha superior (sendo embora articulada) é mais horizontal, transportando a expressão, enquanto o baixo é tipicamente mais pontuado e vertical, indicando a progressão harmónica. Esta separação de carácter precisa de ser mantida com consistência.”²⁹ (Schröder, 2007, p. 55-56)

Um exemplo de realização pode ser dado através da passagem da *Siciliana* reproduzida na Figura X-1. As notas do baixo em movimento descendente dos três primeiros tempos (*mib*, *ré*, *dó*, *sib*) são habitualmente prolongadas na guitarra. No entanto, se lhes for conferido o valor escrito, esse movimento torna-se destacado pelo ataque de cada nota e pela sua separação, não pela sua ligação, relativamente às restantes (à última nota do grupo anterior com ligadura e à seguinte). A observação das colcheias e das semicolcheias notadas ajuda a enfatizar o carácter pontuado do ritmo do baixo, que contrasta com a continuidade da linha do soprano, e a distingui-lo claramente dos pares de notas com ligadura. Por sua vez, o facto de o baixo não se manter a soar ajuda a tornar também distintas as restantes notas: permite

²⁷ A medida desse processo depende do andamento, nem sempre sendo o silêncio um recurso viável em passagens rápidas.

²⁸ “Too much figuration in the bass could well obscure the harmonic rhythm and thus the fundamental structure of the piece.”

²⁹ “Baroque music is never without a bass, a harmonic foundation, either real or virtual. In the case of Bach’s solo violin music, the violinist is his own continuo player. He provides the essential bass notes and therefore has a dual role, as soloist and accompanist. These two roles have different characters: the upper line (even though articulated) is more horizontal, carrying the expression, while the bass is typically more punctuated and vertical, indicating the harmonic progression. This separation of character needs to be maintained quite consistently.”

conferir mais individualidade aos pares de notas com ligadura e sobretudo torna mais clara a separação entre as duas últimas notas de cada tempo, constituídas pelo baixo e pela nota seguinte do soprano, que não apresentam ligadura (o único baixo em colcheia, no 1º t., surge em simultâneo com um par de notas com ligadura).



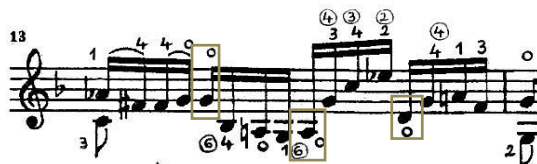
Figura X-1 – *Siciliana* BWV 1001: c. 14. [Anexo, Exemplo 1]

Essa foi a opção tomada também na realização do primeiro baixo (e de todo o acorde) do *Grave* ilustrado na Figura X-2. Conferir a duração escrita ao acorde inicial e não prolongar o baixo (*si*) permite clarificar o início do gesto melódico-rítmico por grau conjunto descendente (que se inicia no *sol*) que antecede e se liga aos pequenos grupos em tercina do soprano; estes tornam-se igualmente mais distintos por soarem a partir do silêncio.



Figura X-2 – *Grave* BWV 1003: c. 5.

Na Figura X-3, de uma passagem da *Fuga* BWV 1001 (c. 13), mantêm-se os valores originais de semicolcheias na execução dos baixos do 3º e do 4º tempo, *lá* e *ré*, respectivamente. Esta opção permite conferir também aqui um carácter pontuado a esta voz e separá-la das notas seguintes do soprano, em arpejo; a nota *sol* que se segue ao *ré* (4º t.) realiza-se inclusivamente na mesma corda (4ª), em vez de ser tocado na 3ª corda solta, de modo a desligar-se do baixo e a ligar-se particularmente à nota seguinte da mesma voz (*lá*), por grau conjunto.³⁰ Idêntico resultado é conseguido através do não prolongamento do *sol* do soprano, primeira nota do 2º tempo, opção que torna mais claro o início do motivo da voz do baixo por grau conjunto (*si, lá, sol, lá*).



carácter pontuado à voz que se lhe contrapõe, embora obrigue a um cuidado especial de execução para não se tornar as notas demasiado desligadas, impondo um esforço de coordenação entre ambas as mãos no momento de largar cada nota. Algumas opções de dedilhação evidenciam que na proposta que apresento as notas não são prolongadas (3º t. do c. 2; 3º t. do c. 15; 3º t. do c. 17; 1º-4º t. do c. 27).



Figura X-4 – Fuga BWV 1001: c.1-2. [Anexo, Exemplo 3]



Figura X-5 – Fuga BWV 1001: c. 14-18. [Anexo, Exemplo 4]



Figura X-6 – Fuga BWV 1001: c. 25-27.³¹ [Anexo, Exemplo 5]

Na realização tanto do baixo como das restantes vozes, a observação das pausas tem assim como consequência o facto de uma voz ser continuada frequentemente a partir do silêncio; esse silêncio tem sido muito pouco aproveitado na guitarra, em que se aposta sobretudo na continuidade. A harmonia torna-se então *implícita*, como no original, e uma nota é mantida frequentemente através da sua sugestão. A linearidade de uma voz deixa consequentemente de ser dada pela sua duração ou pela sua manutenção enquanto se toca outra voz, ao contrário do que sucede nas restantes interpretações em guitarra. Passa antes a depender do momento e do modo como essa voz é emitida e também concluída, da sua relação com as restantes vozes. As notas de uma linha melódica não se relacionam através da sua continuidade mas da sua articulação.

Uma tal perspectiva interpretativa leva a que se preste uma atenção particular ao modo de quebrar não só o silêncio, como também o próprio som. A opção por não prolongar as notas gera uma aprendizagem e uma determinada prática, pois obriga a criar automatismos técnicos que têm de ser especialmente desenvolvidos de modo a não cortar o som demasiado cedo ou de forma acentuada. Impõe um grande cuidado na forma de deslocar cada dedo da mão esquerda. Origina uma especial atenção ao pormenor na execução, no encadeamento dos movimentos dessa mão. Estes aspectos de realização técnica surgem então na sequência de uma opção que não é tão imediata na guitarra como a de deixar soar as notas. Esta última, que tem sido prevalecente, encobre nuances ao nível da articulação que, pelo contrário, passam a

³¹ Neste exemplo as notas do curto motivo em semicolcheias são sempre tocadas em cordas adjacentes; esta realização é particularmente notada no Capítulo XII (p. 321-322).

ser aqui particularmente evidentes (deixar soar uma nota permite ligar mais facilmente as notas e não requer movimentos adicionais, tornando-se um processo mais cómodo do que cortá-la).

Procura-se assim uma interpretação mais próxima da que é feita num instrumento melódico, e superar dificuldades que uma tal opção naturalmente levanta na guitarra. Pois se no violino a realização de uma melodia é um procedimento mais simples e característico do que a realização de acordes especialmente densos e a manutenção das vozes, na guitarra a execução de notas simultâneas e o seu prolongamento são processos imediatos, mais do que o encadeamento de uma linha melódica no silêncio e o seu silenciamento no momento em que entra uma nova voz.

Torna-se também um desafio obter ressonância do instrumento, nomeadamente nos andamentos lentos e expressivos. No sentido de compensar o não prolongamento das vozes, é necessário fazer uso da variedade de ataques e timbres, da cor e da projecção da corda solta, de uma vasta gama dinâmica, da métrica, da flexibilidade rítmica. Esta última noção de flexibilidade revela-se aqui particularmente importante. Na minha opinião, a falta de elasticidade notada nas gravações e a tendência para se realizar as notas de forma regular e frequentemente metronómica terão origem em parte no facto de não se jogar com o tempo na emissão da nota de uma voz e passam mesmo por não se recorrer ao silêncio. Uma interpretação que adicione e prolongue sistematicamente as notas poderá não ter uma preocupação tão notória quanto ao momento e ao modo de atacar cada nota, já que destaca as vozes de outras formas. Em contrapartida, a criação de descontinuidade e o subsequente aproveitamento do silêncio obrigam a jogar de modo especial com o tempo na interpretação. De modo a não interromper uma voz demasiado cedo ou abruptamente deixa-se muitas vezes soar as notas um pouco mais, aproveitando a ressonância de uma nota e mantendo-a presente durante mais algum tempo. Confere-se assim alguma elasticidade à realização rítmica, ao contrário do que se observa na grande maioria das interpretações em guitarra. O uso do silêncio (o *som* do silêncio) é aqui assumido como um dos elementos que trazem variedade, dinamismo, imprevisibilidade, personalidade, à interpretação.

A observação dos ritmos do violino tem assim consequências decisivas na articulação, gerando novos desafios que se abordam também nos capítulos seguintes.³² Outro aspecto que tive em conta nesta opção foi ainda o facto de o não prolongamento dos valores originais permitir uma aproximação da intenção musical que poderá estar por trás de outros aspectos da notação de Bach, que faz realçar as pausas de modo muito claro e sistemático (Figura X-7). Se a notação da pausa no autógrafo remete frequentemente para a impossibilidade de manutenção das notas no instrumento, ela é também muitas vezes intencional e adquire igualmente um carácter articulatório, como foi notado nas obras para alaúde do compositor.

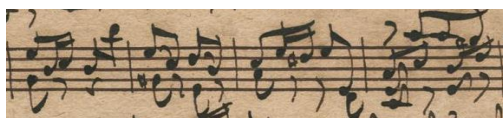


Figura X-7 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 141-144.

³² Travam-se as notas de várias formas, com uma das mãos ou com as duas, se necessário.

A observação da pausa permite distinguir momentos em que a mesma voz é escrita em valores diferentes. Um exemplo pode ser ilustrado com a passagem reproduzida da *Fuga* BWV 1003 (Figura X-8). Nos c. 190 e 192 o soprano é alternadamente notado em colcheias (1º t.) e semínimas (2º t.). O facto de no 2º tempo surgir em semínima faz realçar a dissonância criada pelo trítone (*sol-dó#* no c. 190 e *fá-si* no c. 192, que resolvem nos c. 193 e 194, respectivamente). Bach podia ter optado por escrever igualmente uma semínima na nota do soprano no 1º tempo do c. 190 (*sol*), por exemplo, mas só o fez no 2º tempo de ambos os compassos. O uso do valor mais longo surge assim por razões expressivas.

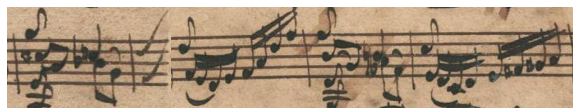


Figura X-8 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 190-193.

De igual modo, pode observar-se na Figura X-9 que nos c. 18-21 do mesmo andamento o cromatismo descendente do soprano é sempre escrito em semínimas (até ao c. 29 e ainda nos c. 73-81 e 232-247), enquanto nos c. 149-152, em que o movimento é ascendente, surge, na voz do baixo, em colcheias (até ao c. 157); uma realização que atente nesta diferença ajuda a valorizar o que a escrita traduz (Ungureanu, 2010). Estas são passagens em que vários guitarristas têm pelo contrário realizado valores rítmicos diferentes, encurtando algumas semínimas de difícil manutenção e prolongando colcheias (p. 114, 115, 117, 118). A minha interpretação opta por vezes por dedilhações mais difíceis mas que permitem que todas as semínimas sejam mantidas, como se evidencia nas Figuras X-10 a X-12.



Figura X-9 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 18-21 e 149-152, respectivamente.



Figura X-10 – *Fuga* BWV 1003: c. 18-29.



Figura X-11 – *Fuga* BWV 1003: c. 73-81.



Figura X-12 – Fuga BWV 1003: c. 232-248.

A opção que venho a apresentar, não só por não adicionar notas como também por fazer ouvir cada linha melódica e cada pequeno motivo no silêncio, reconduz assim a interpretação das sonatas na guitarra ao carácter melódico das obras.

Sonoridade

O afastamento das práticas interpretativas anteriormente observadas na guitarra traduz-se também numa sonoridade diferente.

Apesar da evolução para um ataque leve e ligeiro, para a busca de clareza e de brilho, notada a propósito da interpretação de Bach no instrumento (Capítulo II), as interpretações que acrescentam harmonia potenciam um resultado sonoro que favorece a densidade. Em contrapartida, uma realização que não adicione notas e se centre no texto do violino, se pode perder peso e alguma dramaticidade, ganha clareza e leveza, apesar de se concretizar num instrumento mais sonoro do que os da época; estes traços parecem manter-se nas transcrições em que Bach acrescenta por vezes poucas notas relativamente ao original e indica pausas persistentemente.

Uma tal interpretação torna-se mais próxima da *transparência* associada à interpretação barroca,³³ nomeadamente ao instrumento para o qual as sonatas foram escritas – por parte de intérpretes (Schröder, 2007) e de diversos autores (Butt, 1990;³⁴ Fabian, 2003) –, do que uma realização que privilegie as possibilidades de ampliação harmónica da guitarra. Essa *transparência* relaciona-se com a leveza sonora e com a clareza

³³ François Couperin (1668-1733) destacava em 1716 a “precisão”, a “nitidez”, o “brilho” (p. 35) na execução no cravo; Quantz (1752) realçava igualmente a “clareza do som” (Capítulo IV, § 4, p. 42), especialmente quando equiparava a actividade do intérprete à de um orador, sublinhando a necessidade de a voz, e a expressão (a *pronúncia*), ser “clara”, “nítida”, “distinta” (Capítulo XI, § 3, p. 102).

³⁴ “A importância das palavras e a acentuação ‘gramatical’ da música sugerem que a clareza é talvez o componente mais fundamental do estilo.” (Butt, 1990, p. 15) (“The importance of words and the ‘grammatical’ accentuation of the music suggest that clarity is perhaps the major component of the style.”)

za polifônica na condução de cada voz, estando intrinsecamente ligada ao papel do intérprete na transmissão dos *afectos* (que se sublinha no Capítulo XII).

Por sonoridade transparente entendo um tom que torna perceptíveis os pormenores com clareza e não os funde numa impressão atmosférica. ... Volume a mais só por si pode diminuir a transparência ao prolongar a reverberação confusa de um átrio ressonante.³⁵ (Donington, 1982, p. 167)

A este respeito destaca-se na literatura a leveza de execução no violino barroco, que se relaciona com a configuração do instrumento e sobretudo com um tipo de arco³⁶ que permite uma execução com pouca tensão, ligeira, clara e flexível.³⁷ As vantagens de tais características têm-se salientado no que respeita inclusivamente a realização de ritmos pontuados (de dança) e de acordes ou saltos no instrumento (Fabian, 2005; Schröder, 2007). Semelhantes particularidades parecem contrastar com a técnica violinística posterior, que se aproximou de um conceito sonoro emergente que passou a favorecer o peso, a imponência, e a empregar mais tensão e mais pressão no arco.

Outro aspecto que tem sido enfatizado a propósito da execução nos instrumentos de corda friccionada da época é o uso da corda solta, que aumenta a ressonância, o brilho, a transparência da textura (Fabian, Schubert, & Pulley, 2010; Schröder, 2007; Stowell, 1987). Essa tendência contrapor-se-ia à preferência posterior pela corda pisada, que pretenderia nivelar as notas, igualar os timbres, realizar um *vibrato* constante (Bylsma, 2001): “Em vez de enfatizar a ressonância natural do violino e o som vibrante das suas cordas soltas, a técnica moderna apoia-se numa pressão quase constante da mão direita, o que elimina as sutilezas da articulação barroca.”³⁸ (Schröder, 2007, p. 4)

A corda pisada foi muito usada pelos guitarristas românticos como recurso expressivo e continua a sê-lo em diversos momentos das transcrições analisadas, no sentido de procurar uma sonoridade doce ou de igualar o timbre de uma melodia. O uso da corda solta parece mostrar sobretudo a procura de facilidade de execução, surgindo muitas vezes em passagens em que a mão esquerda muda de posição (como se observa na p. 181 deste trabalho). Mas é evitada em diversos momentos (por exemplo nos temas das fugas), tornando evidente a preferência pela sonoridade da corda pulsada.

No violino barroco, o recurso à corda solta facilitaria a execução e aliviaria a tensão extra musical, tal como o recurso a posições baixas (Fabian, Schubert, & Pulley 2010; Schröder, 2007; Stowell, 1987, 2001; Walls, 1984, 1990).³⁹ Contrapor-se-á a esta prática o uso posterior de posições altas, que permitem explorar a expressividade sonora do instrumento nomeadamente ao nível tímbrico (Schröder, 2007; Stowell, 1987).

³⁵ “By transparent sonority I mean a tone which let the details through distinctly and does not fuse them into an atmospheric impression. ... Simply too much volume may diminish the transparency by prolonging the confusing reverberation of a resonant hall.”

³⁶ Saliente-se o facto de o arco nesta época ter menos de metade das cerdas do arco moderno, o que possibilita uma execução mais leve.

³⁷ “Os intérpretes podem facilmente saltar de corda porque usam muito mais a parte do meio do arco do que a metade superior, que é típico da arcada moderna.” (Fabian, 2005, p. 18) (“Players can easily skip strings because they use the middle of the bow much more than the upper half, which is what is typical of modern bowing.”)

³⁸ “Instead of emphasizing the natural resonance of the violin and the bright sound of its open strings, modern technique relies on an almost constant pressure of the right hand, which eliminates the subtleties of baroque articulation.”

³⁹ Ao considerar a obra de violinistas da época, Walls (1984, p. 312; 1990, p. 578-584) cita, entre outros, Nicola Matteis (c.1670 – c.1698) e Geminiani. Quanto a Matteis, salienta que as suas indicações sugerem que quase não se saíria da primeira posição (Walls, 1990, p. 581) e de Geminiani refere algumas sonatas que não requeriam que o intérprete fosse para além da terceira posição (Walls, 1984, p. 312).

As posições altas foram notadas na guitarra em opções de dedilhação de passagens expressivas, que procuram uma sonoridade densa e a igualação tímbrica das notas (através da sua realização numa mesma corda).

A minha interpretação recorre à corda solta sobretudo no sentido de obter limpidez no som e nitidez na condução das vozes. Usa também posições baixas mesmo na execução de passagens expressivas, a favor da clareza. Realiza notas de sequências nomeadamente na voz do baixo em posições baixas, de modo a obter uma sonoridade fácil, transparente, pouco densa. Alguns exemplos de realização são reproduzidos nas Figuras X-13 a X-16.



Figura X-13 – *Andante* BWV 1003: c. 1-4.



Figura X-14 – *Andante* BWV 1003: c. 13.

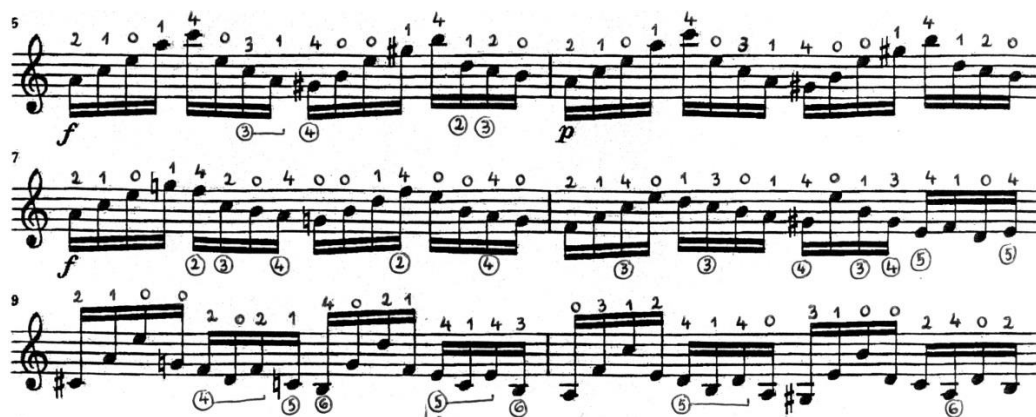


Figura X-15 – *Allegro* BWV 1003: c. 5-10.⁴⁰



Figura X-16 – *Fuga* BWV 1005: c. 1-6.

No entanto, o uso da corda solta e sobretudo de posições baixas (como se observa na Figura X-15) é frequentemente limitado por outras opções de realização a notar nos capítulos seguintes: a escolha das tonalidades (especialmente a de Sol menor), a opção por manter os mesmos padrões de dedilhação em motivos similares e a realização de inúmeras notas em cordas diferentes ou contíguas.⁴¹ Surge assim a ne-

⁴⁰ Parte desta passagem é ilustrada na Figura XII-2 (p. 307) e reproduzida no Exemplo 14 (Anexo).

⁴¹ Este último recurso facilita o uso da corda solta mas obriga por vezes a recorrer a posições altas.

cessidade de encontrar soluções de compromisso, tendo nascido ao longo da minha procura interpretativa múltiplas abordagens de dedilhação e realização no instrumento em que explorei recursos técnicos e musicais no sentido de compensar as limitações surgidas pela contingência do uso de posições altas e de propiciar mesmo assim a clareza e a leveza sonora pretendidas. Um desses recursos foi o tipo de ataque, predominantemente curto, na ponta do dedo e da unha, com o uso de pouca polpa, que possibilita um som particularmente claro e brilhante. Outro foi a procura de uma região da corda em que a sonoridade é mais aberta. Outro ainda foi o uso de silêncios de articulação, que serão particularmente referidos nos próximos capítulos.

O uso da corda solta obriga ainda a cuidados adicionais de execução no instrumento. Procuro evitar a diferença tímbrica existente entre a sonoridade obtida pela corda solta e pela corda pisada, o que me leva a adaptar e escolher o tipo de ataque de mão direita e a zona da corda a tocar. Para além dos cuidados na emissão da corda solta, torna-se também necessário um cuidado adicional em travá-la, de modo a evitar que haja muitas notas no ar ou que se misturem harmonias diferentes, o que diminuiria a clareza de cada linha melódica. Por vezes é mesmo necessário travar o harmónico da nota que surge noutra corda – advêm assim dificuldades por ter de se parar não só a nota tocada, mas também a sua vibração. Um exemplo é o da Figura X-17, que reproduz uma passagem do *Allegro assai* em que a primeira nota, *mi*, continua a soar se não houver um movimento adicional para apagar a sua vibração.⁴²



Figura X-17 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 5-6.

Tonalidades

O resultado sonoro é também determinado pela escolha das tonalidades. A interpretação que proponho mantém as tonalidades originais para violino, mesmo que a sua observação origine dificuldades, sobretudo no caso da primeira sonata. No entanto, a transposição tem sido prática recorrente na interpretação destas obras em guitarra, nas transcrições e nas gravações mencionadas. A *Sonata* BWV 1001, em Sol menor, é frequentemente transposta, quase sempre para Lá menor,⁴³ e a terceira, em Dó Maior, realiza-se por vezes em Ré; a segunda sonata, em Lá menor é tocada na tonalidade original, que se acomoda especialmente à guitarra.⁴⁴

⁴² Também na Figura X-15 já ilustrada (*Allegro*), o *si* solto (2ª corda solta) faz vibrar não só a 2ª como a 6ª corda, tendo ambas as cordas de ser paradas de modo a evitar que se misturem ressonâncias.

⁴³ São exemplo as transcrições e/ou gravações de Alves (2012), Calderón (1999), Despalj (2005), Dukic (1996/1997), Escobar (2001), Galbraith (2007, 2008/2008), Gianninoto (2006), Marquez (Abella, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d), Voorhorst (1996/2002) ou Yamashita (1989, 1990). A *Siciliana*, originalmente em Si bemol Maior, foi gravada em Lá Maior por Segovia (1952/2002) e é transposta para Dó Maior por Alves (2012) e Despalj (2005), por exemplo. O *Presto* é transposto por Sayage (2007) para Mi menor.

⁴⁴ Galbraith (1997, 1998/1998) gravou a *Sonata* BWV 1003 em Si menor e a *Sonata* BWV 1005 em Ré Maior. Alterou assim as tonalidades das três sonatas, tal como a da Partita BWV 1004. Sölscher (1991/1992) transpôs também a terceira sonata para Si Maior. Ambas as gravações foram feitas em guitarras com mais de seis cordas (oito e onze, respectivamente), pelo que a opção pela transposição se

A opção pela transposição, designadamente a da primeira sonata para Lá menor, será uma opção idiomática, que privilegia a facilidade de realização e o aproveitamento da ressonância e do brilho da guitarra (Costa, 2012; Gianninoto, 2006).⁴⁵ As limitações do uso da tonalidade de Sol menor no instrumento, comparativamente com a de Lá, prendem-se directamente com o facto de dificultar a execução (nomeadamente a obtenção de uma maior velocidade), por limitar o uso da corda solta e condicionar as opções de dedilhação de mão esquerda. Sol menor é, pelo contrário, uma tonalidade recorrente no violino, que permite obter uma sonoridade aberta e ressonante através do aproveitamento das cordas soltas mais graves, e possibilita realizações específicas como a introdução de baixos como nota pedal (Lester, 1999; Schröder, 2007).⁴⁶ Por outro lado, a manutenção desta tonalidade na guitarra dificulta também a observação da intenção transmitida pela ligadura, colocando entraves ao uso da *campanela*.

A solução de alguns intérpretes que observam a tonalidade original é usar *scordatura*, uma prática comum a Bach nomeadamente na *Suite* BWV 1011. Um exemplo é a transcrição de Sadanowsky (1984), que propõe, como Goluses (1994/1995), uma afinação com a sexta corda em ré e a quinta em sol, que possibilita o aproveitamento do âmbito e da ressonância da guitarra e o prolongamento de notas, particularmente baixos. Costa (2012) nota a obra em Mi menor (a *Siciliana* em Sol Maior), com a terceira corda afinada em fá#, mas coloca o *capotasto* na terceira casa, como se referiu, o que facilita a execução e permite usar o ligado e a *campanela* em motivos com ligadura, mantendo a sonoridade de Sol menor. Korhonen (2011) propõe nas sonatas BWV 1001 e BWV 1005 uma afinação com a sexta corda em sol, de modo a facilitar a dedilhação de mão esquerda e a “produzir a sonoridade idiomática requerida por estas obras”⁴⁷ (p. 79). No entanto, outros autores e guitarristas mantêm a tonalidade de Sol menor na interpretação da primeira sonata, sem realizar alterações.⁴⁸

A observação das tonalidades originais justificar-se-á por razões que, no meu entender, extrapolam considerações de natureza instrumental.

Permite atentar no que terá sido uma intenção original de Bach, em abordar tonalidades diferentes.⁴⁹ Independentemente de se transcrever o ciclo completo ou não, não se considerará, ao transpor, a lógica por trás da disposição das tonalidades do ciclo (Bungarten, 2001;⁵⁰ Costa, 2012; Korhonen, 2011). Além disso, ao realizar a primeira sonata em Lá menor e manter a tonalidade da segunda, repetir-se-á a tonalidade de duas sonatas (Costa, 2012). Tem-se feito notar a relação entre as diferentes tonalidades dos *Sei Solo*, o modo como elas se encadeiam, o facto de não haver nenhuma repetida (Lester, 1999; Stroh, 2011).⁵¹

relacionará também com a afinação e o aproveitamento das cordas soltas. Razões semelhantes estarão por trás da transposição desta terceira sonata, também para Si, realizada por North (1993/1994) e por Smith (1999/2000), em alaúde.

⁴⁵ Embora se mantenha muito próximo da obra original para violino, como se observou na 2ª Parte, Gianninoto (2006) transpõe a primeira sonata para Lá menor.

⁴⁶ “Bach abriu engenhosamente o seu ciclo para violino solo com o acorde mais simples e característico que um violino pode produzir.” (Lester, 1999, p. 3) (“Bach ingeniously opened his solo-violin cycle with the simplest and most characteristic chord a violin can produce.”)

⁴⁷ “... to produce the idiomatic sound required for these works ...”

⁴⁸ Caso de Barrueco (1998), Bungarten (1988/2001), Halász (1998), Mangold (2010/2011), Martelli (movimentoviola1678, 2013), Mosóczy (1978), Sasaki (2000), Tesic (2010/2011), tal como North (1993/1994) e Smith (1999/2000), no alaúde.

⁴⁹ A *Partia* BWV 1006, que Bach transcreveu (BWV 1006a), mantém, aliás, a tonalidade original (Mi Maior).

⁵⁰ Bungarten (2001) afirma no texto que acompanha a sua gravação que optou por manter as tonalidades originais precisamente para preservar o carácter das diferentes obras e a relação entre as várias tonalidades.

⁵¹ Ungureanu (2010, p. 389) realça a relação das tonalidades com as cordas soltas do violino, destacando o carácter unitário da obra.

A disposição do autógrafo sugere que Bach tinha delineado cuidadosamente o plano da obra num sentido cíclico. ... A ordem tonal tem também um papel aqui. ... a primeira e a última sonata, assim como as partitas, estão por intervalos de quinta, as duas peças do meio formam também um intervalo de quinta, enquanto intervalos de segunda e terceira parecem ser distintivos das peças mais afastadas.⁵² (Wolff, 1983, p. 7)

Uma lógica semelhante é notada nas sonatas e nas partitas em separado, já que cada uma delas apresenta “uma mesma sequência de duas tonalidades menores e uma tonalidade maior”⁵³ (Ledbetter, 2009, p. 11).

Shanet sublinhava em 1950 que a transposição usada por Bach nas suas transcrições poderia não ter a ver necessariamente com a procura de um melhor resultado sonoro, mas teria origem essencialmente em contingências práticas. A partir da análise de diversas situações, nota que Bach transpunha basicamente quando precisava (quando as particularidades ou os limites do novo instrumento o impunham) e expõe situações em que tal mudança não terá sido necessária (Shanet, 1950, p. 194-202). Lembra que a transposição era um recurso que permitia que as suas obras voltassem a ser interpretadas em épocas e em circunstâncias diversas, por intérpretes diferentes. Este aspecto chama a atenção para o facto de muitas das opções de transcrição (e de composição) de Bach poderem ser circunstanciais.

Por outro lado, relaciona-se a manutenção das tonalidades originais com o *afecto* de cada tonalidade.⁵⁴ Pode ter estado na base da escolha de cada uma das tonalidades uma intencionalidade expressiva, se se considerar a importância que muitos autores⁵⁵ davam na época à relação entre cada modo e um determinado *afecto* (Bartel, 1997). No entanto, esta questão estaria muito provavelmente relacionada com a diversidade sonora propiciada pelos temperamentos irregulares em voga no Barroco; não foi por isso aqui tida em conta, pelo facto de a guitarra ser um instrumento de temperamento igual.

Para além de todos os aspectos focados, a relação entre as obras que compõem o ciclo poderá ir mais longe, já que existem, entre as diversas sonatas, motivos melódico-rítmicos e passagens semelhantes (Hoppstock, 2013), mesmo idênticas. Por exemplo, nas fugas BWV 1001, em Sol menor, e BWV 1003, em Lá menor, surge uma sequência análoga, com notas comuns, nos compassos reproduzidos na Figura X-18. Nas fugas BWV 1003 e BWV 1005 (Figura X-19) ambas as cadências ilustradas apresentam um movimento melódico semelhante e acordes iguais, com ritmos diferentes. Ainda, no *Adagio* BWV 1001 e no *Adagio* BWV 1005 as passagens cadenciais dos compassos exemplificados na Figura X-20 são semelhantes, e a ligadura de três notas (3º t. do c. 19 e 2º t. do c. 46, respectivamente) surge sobre notas iguais.⁵⁶

⁵² “Die Anlage des Autographs deutet darauf hin, dass Bach die Planung des Werkes in einem zyklischen Sinn sorgfältig durchdacht hatte. ... Auch die tonartige Ordnung spielt da mit hinein. ... die jeweils ersten and letzten Sonaten und Partiten im Quintabstand, zueinander stehen; auch die beiden Mittelstücke zeigen Quintabstand, während Sekund- und Terzabstände für die Aussenglieder massgeblich scheinen.”

⁵³ “...the same sequence of two minor keys and one major key ...”

⁵⁴ Por exemplo, Lester (1999) realça a sonoridade “densa e estável” (p. 8) e o carácter “sério” (p.8) da tonalidade de Sol menor.

⁵⁵ Quantz, 1752, Capítulo XIV, § 6, p. 140-141.

⁵⁶ As semelhanças que aqui aponto facilmente se apreendem ao tocar as obras (mais do que ao observar a partitura).

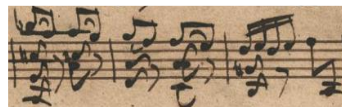


Figura X-18 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo), c. 30-31, e *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), c. 257-259.

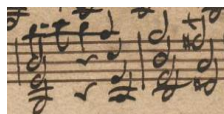
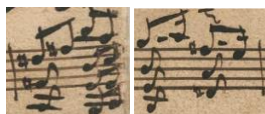


Figura X-19 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo), c. 71-72, e *Fuga* BWV 1005 (autógrafo), c. 163-164.

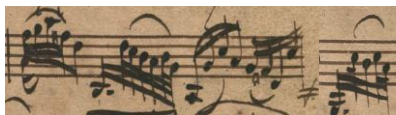


Figura X-20 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo), c. 19-20 (1ª t.), e *Adagio* BWV 1005 (autógrafo), c. 46-47.

A transposição de passagens que Bach manteve inalteradas em obras com diferentes tonalidades altera forçosamente esta relação entre passagens das diversas sonatas.

Na interpretação quer do ciclo completo, quer das sonatas ou das partitas, aquilo que poderá eventualmente sacrificar-se em termos de realização instrumental ao optar por manter as tonalidades originais (e as dificuldades surgidas dessa opção) pode ser compensado pela observação dos aspectos aqui focados.

Síntese

Traçaram-se neste capítulo opções gerais da minha interpretação das sonatas que se aproximam nalguns aspectos de uma noção de *interpretação historicamente informada* e se afastam de recursos comuns no instrumento que têm privilegiado uma adaptação idiomática das obras. Ficou ilustrada a opção por uma perspectiva que se centra no lado melódico da guitarra e que potencia por isso uma procura interpretativa particular. Consideraram-se aspectos do conhecimento histórico sobre a música e a prática barroca que determinaram várias opções, nomeadamente a procura de um som claro e de uma execução leve, e a observação das tonalidades originais das sonatas.

Aspectos mais particulares desta realização debatem-se nos capítulos que se seguem, que tratam essencialmente questões relacionadas com a articulação.

Capítulo XI

O encadeamento das notas

Foi realçado no capítulo anterior que a abordagem às sonatas que se apresenta deixa cada nota mais *despi- da* do que uma abordagem que adicione notas e prolongue a harmonia, e que, conseqüentemente, a articulação se tornou um elemento central à investigação e à prática que desenvolvi. Tratam-se no presente capítulo questões relativas a um conceito estrito do termo “articulação”, que o define como um recurso expressivo respeitante à variedade de formas de relacionar notas sucessivas, ou grupos de notas (Chew, 2012). Todos estes aspectos se ilustram com exemplos de realização na guitarra. Neste contexto atento a particularidades que se atribuem à interpretação barroca, designadamente no violino barroco – ressaltando a disparidade entre este instrumento e a guitarra, e entre um instrumento barroco e um moderno – e confronto estas ideias e as minhas próprias escolhas com opções interpretativas referidas na segunda parte. Abordo inicialmente o grau de separação entre as notas no contexto geral da prática da época e discuto alguns aspectos dessa mesma prática na minha interpretação, designadamente na realização das notas por grau conjunto e por grau disjunto, problematizando também o uso do ligado.

O grau de separação entre as notas

Sublinha-se na literatura que a articulação no Barroco seria mais desligada do que passou a ser posteriormente, que as notas não seriam sustentadas todo o tempo que correspondia à sua notação, havendo um curto silêncio entre a sua emissão (Donington, 1982; Fabian, 2003; Schulenberg, 2006). Só a partir de finais do século XVIII haveria de se privilegiar uma sonoridade verdadeiramente *legato* e a notação da ligadura constituiria já um indício dessa evolução.

No entanto, é difícil determinar que grau real de separação entre as notas existiria na época, e também a este respeito deve salientar-se a variedade de práticas coexistentes. Não pode conjecturar-se hoje sobre a medida de separação a que poderiam referir-se os autores barrocos ou o que pode ter constituído um padrão na época, se é que tal padrão existiu. Para além disso, a ligadura longa, que parece ter evidenciado a indicação de uma articulação *legato*, foi um sinal recorrentemente notado por Bach nestas obras.

Sublinha-se que o *legato* e o *staccato* seriam na época recursos específicos (Donington, 1982; Veilhan, 1979). C. Ph. E. Bach, por exemplo, recomendava em 1753 um modo de articular que não fosse demasiado ligado nem demasiado desligado:

Há pessoas que tocam de modo pegajoso, como se tivessem cola entre os dedos. O ataque delas é demasiado demorado; mantêm as notas tempo demais. Outros quiseram melhorar isto e tocam as notas demasiado curtas; como se as teclas estivessem em brasa. Também isso está mal. O meio-caminho é o melhor; falo aqui em termos gerais; todos os tipos de ataque estão bem desde que no momento certo.¹ (Cap. III, § 6, p. 118)

¹ “Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.”

A maior ou menor ligação ou separação entre as notas seria determinada por vários factores, entre eles o carácter ou o *afecto* de uma obra. Couperin salientava em 1712, na interpretação no cravo, que era preciso desligar (“détacher”) uma nota “menos vivamente nas peças ternas, e lentas, do que naquelas que são ligeiras, e rápidas.”² (Couperin, 1716, p. 18) Quantz (1752) enfatizava igualmente que os andamentos vivos deviam tocar-se com “uma arcada viva, muito leve, curta e bem desligada”³ (Cap. XVII, Secção II, § 26, p. 205),⁴ e sublinhava em contrapartida na interpretação de um *Adagio* a importância de sustentar as notas e de não as largar logo que surgia uma pausa, “sendo melhor manter a última nota um pouco mais tempo do que o seu valor pede”⁵ (Cap. XIV, §12, p. 143). Fazia realçar o contraste entre a expressão das notas rápidas, que deveriam ser executadas “com vivacidade, com articulação e de forma distinta”⁶ (Cap. XII, § 4, p. 114),⁷ e a expressão das notas longas, que deveria ser *cantabile*, mais ligada, com as notas “sustentadas de uma maneira elevada”⁸ (Cap. XII, § 18, p. 117). Uma ideia semelhante era expressa por C. P. E. Bach (1753): “Em geral a vivacidade do Allegro é expressa por notas desligadas e a delicadeza do Adagio por notas sustentadas e ligadas.”⁹ (Cap. III, § 5, p. 118)

As notas com ligadura seriam articuladas de forma mais *legato* do que as restantes. Também as notas fortes, ao serem destacadas expressivamente, se tornavam mais sustentadas, enquanto as fracas seriam em contrapartida mais desligadas, mais curtas (Schulenberg, 2006).

O grau de sustentação de uma nota era assim um meio que permitiria realçar o seu valor expressivo na interpretação (deste modo se constata a profunda relação entre a articulação e a expressão de determinado *afecto*). Dependeria nomeadamente dos valores rítmicos, dos intervalos melódicos, da expressividade de uma nota ou de uma passagem, do carácter da obra (Schulenberg, 2006; Veilhan, 1979).

Outros factores determinariam ainda o grau de ligação entre as notas. Esta ideia surge da própria escrita de Bach, em momentos das sonatas. Na *Fuga* BWV 1003, os pares de notas por intervalo de terceira têm indicação de ligadura quando surgem em movimento descendente e não ascendente. O autor expressa assim uma intenção articulatória diferente em motivos semelhantes que só se diferenciam pelo sentido do seu movimento, como se ilustra na Figura XI-1.¹⁰



Figura XI-1 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 8 e 175-176, respectivamente.

² “... moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.”

³ “... un coup d’archet vif, très léger, court, & bien détaché.”

⁴ Quantz (1752, Cap. XVII, Secção II, § 26, p. 205) distinguia as arcadas curtas usadas pelos franceses e as arcadas longas e sustidas usadas pelos italianos.

⁵ “... il vaut mieux entretenir la dernière note un peu plus longtemps que sa manière ne l’exige ...”

⁶ “... avec vivacité, avec articulation & distinctement.”

⁷ Quantz (1752) enfatiza a necessidade de bem separar as notas rápidas que se seguem às notas longas, “através de uma expressão vivaz” (Cap. XII, § 18, p. 117) (“... par une expression gaie ...”).

⁸ “... nourries d’une manière distinguée...”

⁹ “Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiten Noten vorgestellt.”

¹⁰ Este aspecto é também notado por Ungureanu (2010, p. 234-235).

Parece assim ter sido característica da articulação da época a variedade de separação entre as notas e a sua relação com a intenção expressiva de uma obra ou passagem.

Um não-legato uniforme está tão deslocado na maior parte da música do século XVIII como um legato uniforme. Para as notas não ligadas de uma melodia os intérpretes usavam uma variedade de articulações que iam desde o verdadeiro staccato a notas tenuto que são contudo distintamente separadas umas das outras.¹¹ (Schulenberg, 2006, p. 22)

De qualquer forma, terá tido um valor muito particular na forma de encadear as notas o uso do silêncio de articulação, relacionado com a variedade articulatória descrita. Tal recurso propiciaria a separação de motivos diferentes e a ênfase de notas ou grupos de notas especialmente expressivos. Mas mesmo a medida desse silêncio seria variável: “As notas mais fortes podiam ser precedidas por articulações mais fortes, ou seja, por silêncios mais longos, criando acentos agógicos em notas que caem sobre o tempo, especialmente sobre partes fortes do tempo.”¹² (Schulenberg, 2006, p. 21)

Os aspectos relativos à articulação estariam relacionados com as características de construção dos instrumentos, que possuíam uma menor capacidade de sustentação e de projecção do que outros mais tardios, e com a sua execução. No violino, tem-se notado sobretudo o impacto do uso do arco, mais do que do instrumento em si, na realização da articulação da época (Fabian, 2005; Schröder, 2007; Ungureanu, 2010; Walls, 1996).

A consideração da variedade de arcos existentes no Barroco está fora do âmbito deste trabalho, pelo que se observam agora unicamente alguns traços em que diferem dos modernos, por ser este um aspecto relevante para a compreensão da questão aqui considerada e para o confronto de abordagens interpretativas.¹³

Apesar de não haver uma uniformidade no tamanho dos arcos usados neste período, assinala-se que eles seriam ligeiramente mais curtos e leves do que o arco moderno, e que apresentariam uma curvatura acentuada (Boyden, 1980; Stowell, 2001).

A iconografia do século XVII sugere uma preferência estética por fazer corresponder os comprimentos dos arcos do século XVII aos seus instrumentos: enquanto os violinos do século XVII são

¹¹ “A uniform non-legato is as out of place in most eighteenth-century music as is a uniform legato. For the unslurred notes of a melody, players employed a variety of articulations ranging from true staccato to tenuto tones that are nevertheless distinctly separated from one another.”

¹² “Stronger notes might be preceded by stronger articulations, that is, slightly longer silences, creating agogic accents on notes that fall on beats, especially downbeats.”

¹³ Haveria diferenças entre arcos usados para diversos tipos de música ou em diferentes países (nomeadamente a França e a Itália), e os mesmos violinistas usariam arcos diferentes (Boyden, 1980; Walls, 1992). Seletsky (2004, p. 292 e 294) salienta essa multiplicidade e a coexistência de arcos curtos e longos durante o século XVIII e relaciona o uso de uns e de outros sobretudo com as preferências dos violinistas. Os arcos mais longos, nomeadamente, serviriam uma interpretação mais *legato*, *cantabile*, com menos acentos e uma equalização das arcadas, que surgia nos finais do século XVIII: “A história do arco parece ter-se desenrolado com escassa relação a estilos nacionais específicos; as preferências baseavam-se nas percepções musicais de diferentes escolas, continuando os seguidores de Corelli a ser fiéis ao arco curto, enquanto outros se mostravam mais interessados na forma longa mais recente. Em certa medida os estilos de composição podem ter tido aqui um papel, a música mais polifónica de Corelli a pedir uma resposta conservadora quanto à escolha do arco, as preferências mais *galant* de Tartini e Leclair a guiá-los e aos discípulos possivelmente para o arco mais moderno.” (Seletsky, 2004, p. 294) (“The history of the bow seems to have proceeded with little relation to specific national styles; preferences were based upon the musical perceptions of different schools, Corelli’s followers remaining faithful to the short bow, others more interested in the newer long form. To some extent, compositional styles may have played a role, Corelli’s more polyphonic music eliciting a conservative response about bow choice, Tartini’s and Leclair’s more *galant* preferences perhaps guiding them and their disciples to the more modern longbow.”)

mais curtos do que os exemplares posteriores, os arcos para violone, violoncelo e viola baixo são vistos na iconografia como tendo sido substancialmente mais compridos, apesar de uma correspondência literal entre o instrumento e o comprimento do arco ser limitada por questões práticas no caso de instrumentos maiores.¹⁴ (Seletsky, 2004, p. 288)

O contacto com a corda era feito de uma forma diferente, resultando numa articulação distinta. Este tipo de arco solta-se da corda em movimentos curtos, suaves. Produz uma sonoridade leve e uma articulação desligada, descontínua, desigual, que separa e distingue notas através de arcadas diferenciadas, diferencia gestos curtos, torna particularmente clara a melodia e, ao mesmo tempo, a polifonia (Boyden 1980; Fabian, 2003, 2005; Harnoncourt, 1995).¹⁵ Por isso diversos intérpretes sugerem o seu uso na interpretação das obras consideradas.

Para a interpretação das obras de Bach para violino solo, o arco curto é de grande utilidade no desenvolver de uma sonoridade que combina clareza e crispção, vitalidade rítmica e um alto grau de flexibilidade. Contribui assim para um entendimento e uma apreciação mais profundos da linguagem tonal de Bach.¹⁶ (Schröder, 2007, p. 15)

Em contrapartida, o arco moderno ficará mais preso à corda. As arcadas tornaram-se mais longas e as notas passaram a separar-se através do recurso a técnicas específicas. O ataque é mais assertivo e pesado, a sonoridade mais contínua (Boyden, 1980; Philip, 2004; Schröder, 2007). O destaque que passou a conferir-se à sustentação e à ligação entre as notas tem a ver com a evolução para um estilo *cantabile* e *legato*, que favorece o fraseado longo, a imperceptibilidade das mudanças de arcada e ainda a igualdade na emissão das notas (Boyden, 1980; Fabian, Schubert, & Pulley, 2010; Harnoncourt, 1982; Newman, 1985; Schröder, 2007; Stowell, 2001): “Como em todos os outros instrumentos ‘clássicos’ a diferença entre então e agora é que agora a nota é mais cantada, mais sustentada. Quer-se mais canto e menos fala – e um canto mais sonante, mas isso é outra coisa...”¹⁷ (Bylsma, 2001, p. 80)

A ênfase colocada na articulação *legato* foi notada na generalidade das interpretações de Bach na guitarra, um instrumento em que determinadas notas (por grau conjunto) surgem tendencialmente mais desligadas do que noutra que seja tocado por um arco. O cuidado em ligá-las tem sido um traço da evolução da sonoridade e da execução no instrumento. A minha perspectiva não descarta também esta tendência e muitas opções de dedilhação ilustram tal cuidado. Procuro nomeadamente evitar mudanças de posição que se tornem perceptíveis, assumindo a preferência que tem sido dada à procura de uma execução limpa.

¹⁴ “Seventeenth-century iconography suggests an aesthetics preference for matching the lengths of 17th-century bows with their instruments: while 17th-century violins are shorter than their later counterparts, bows for violone, violoncello and bass viol are seen in iconography to have been substantially longer, though a literal matching of instrument and bow length is limited by practicality in the case of larger instruments.”

¹⁵ Stowell (2001, p. 39) realça a tendência para os violinistas franceses usarem arcos mais curtos do que os italianos, o que relaciona com a música de dança francesa e com o estilo *cantabile* italiano. Ver também Fabian, 2005 (p. 17), citada na p. 369 deste trabalho.

¹⁶ “For the interpretation of Bach’s solo violin works, the short bow is of great help in developing a sound that combines clarity and crispness, rhythmic vitality, and a high degree of flexibility. Thus it contributes to a deeper understanding and appreciation of Bach’s tonal language.”

¹⁷ “With all other ‘classical’ instruments ... the difference between then and now is that now the note is more sung, more sustained. More singing and less talking is wanted – and also louder singing, but that is another subject...”

No entanto, as gravações consideradas não recorrem habitualmente ao silêncio de articulação, e este foi um aspecto em que a minha perspectiva se demarca de tal linha interpretativa, como se nota especialmente nos capítulos seguintes.

Embora a opção interpretativa que aqui se apresenta evidencie o referido propósito de ligar as notas, o grau de ligação entre elas é variável. A articulação empregue não é homogénea e envolve uma procura e um efeito diferente, de acordo com o contexto. O nível de sustentação de uma nota é nomeadamente determinado pela disposição das notas das várias passagens, nomeadamente o facto de se sucederem por grau conjunto ou disjunto, e nesse aspecto se atenta agora. Aquele grau de sustentação é ainda definido por aspectos a considerar no próximo capítulo, como o valor expressivo de cada nota, o carácter melódico-rítmico dos grupos de notas, o compasso, indicações de articulação. Os andamentos lentos são assim realizados de uma forma especialmente *legato*. Uma maior sustentação é dada ainda a notas particularmente expressivas, incluindo as que são abrangidas por uma ligadura, e também a notas que se sucedem por grau conjunto. Neste contexto têm-se em conta aspectos já aflorados da prática barroca.

O grau conjunto

Assinalou-se já que as notas por grau conjunto soarão na guitarra naturalmente mais desligadas do que as notas por grau disjunto quando várias delas se executam na mesma corda, em unícorde e sem ligados. Tem sido opção prevalecente na interpretação destas sonatas a preferência por tais dedilhações na realização do grau conjunto, na linha de uma tendência que é recorrente na execução no instrumento. Na guitarra, a execução dessas notas em dicorde não é imediata; reserva-se o seu uso frequente antes para as notas por grau disjunto. Na execução do grau conjunto, muda-se de corda para manter a posição (recorrendo ou não à corda solta) ou para mudar de posição (deslocando a mão esquerda para uma posição nova). Ao tocar várias notas na mesma corda, largam-se os dedos da mão esquerda logo antes da emissão da nota seguinte pela mão direita, de forma mais desligada do que se as mesmas notas forem executadas em cordas diferentes, uma realização em que é possível manter um dedo numa nota enquanto se ataca a outra. O som é então extinto quando se toca a nota seguinte. Fez-se notar também que uma tal opção de dedilhação que não use, para além disso, ligados (ou os use pouco), tornará as notas destas passagens indistintas e realizadas uma a uma. O efeito será semelhante ao da produção de uma arcada para cada nota, no violino (Butt, 1990).

Pelo contrário, a opção interpretativa que apresento procura ligar de um modo particular as notas por grau conjunto – e também as notas com ligadura, pois ambas se pretendem especialmente *legato*. Apesar de recorrer também (embora bastante menos) ao ligado, emprega o número máximo de cordas diferentes na sua realização, o que representa uma escolha muito menos comum na guitarra na execução de notas por grau conjunto. Este procedimento permite que se deixe ligeiramente um dedo numa corda depois de tocar a nota seguinte e confere assim um efeito mais *legato*.¹⁸ A opção de execução destas notas não passa nem por tocar

¹⁸ Alves (2012) refere-se ao mesmo efeito (“plucking slur”), como se fez notar na p. 173.

uma nota de cada vez, apagando-as logo, nem por recorrer à *campanela*, deixando-as soar, mas antes por um meio-termo, que une as notas através da sua realização “intersectada” (P. V. de Carvalho, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2014), mantendo a primeira nota a soar no momento em que se ataca a segunda.

A opção descrita nasce assim de uma procura musical. Surge da busca de alternativas a uma realização na guitarra que parece enfatizar cada uma das notas de sequências semelhantes, de forma nivelada, marcada. Baseia-se igualmente na ideia comumente aceite de que na interpretação barroca “as notas por grau conjunto seriam normalmente tocadas de forma suave salvo indicação contrária, enquanto as notas que se sucediam por salto seriam geralmente desligadas.”¹⁹ (Stowell, 2001, p. 93)²⁰ A noção expressa por Stowell reflecte uma interpretação dos textos da época, que enfatizavam a forte relação atribuída à expressividade dos intervalos entre as notas, nomeadamente ao facto de as que se sucediam por intervalos próximos estarem relacionadas com *affectos* que requererem uma execução mais *legato* do que as que se sucediam por salto:

Podem discernir-se as paixões pelos intervalos que compõem uma peça, e é preciso ter em conta se eles são próximos ou afastados um do outro, ou se as notas devem ser ligadas ou articuladas. Pelos intervalos ligados e que estão próximos um do outro exprime-se a lisonja, tristeza e ternura; e pelas notas que têm de ser articuladas de forma curta, e que formam saltos afastados, ..., exprime-se alegria e audácia.²¹ (Quantz, 1752, Cap. XI, § 16, p. 110)²²

Tal ideia parece estar implícita, aliás, a indicações de articulação presentes no manuscrito, já que Bach introduz muitas ligaduras entre notas por grau conjunto (disso é exemplo o *Presto*).

O recurso privilegiado para ligar estas notas na minha interpretação é então o de utilizar cordas diferentes (quase sempre contíguas), sem no entanto chegar a realizar valores rítmicos mais longos do que os originais (salvo em motivos com ligadura, como se observa no último capítulo). O efeito possibilita a obtenção de uma articulação *legato* nestes grupos de notas mesmo tocando as notas exclusivamente com a mão direita, dedilhando a corda, e ao mesmo tempo de uma forma que cria uma uniformidade sonora maior do que a que se obtém através do uso de ligados. Este recurso é facilitado pelo facto de não prolongar as notas – uma tal opção permite uma maior disponibilidade da mão esquerda, que não permanece fixa no braço da guitarra e ganha mobilidade. Os exemplos ilustram passagens por grau conjunto que se realizaram recorrendo a cordas contíguas.

A Figura XI-2 ilustra uma passagem na *Fuga* BWV 1003 em que quase todas as notas por grau conjunto se tocam em cordas adjacentes. Pode observar-se ainda uma contingência da opção tomada, que se prende com o uso de posições altas (embora se usem bastantes cordas soltas); esta contingência de realização obriga a que se confira uma atenção particular à sonoridade produzida pela mão direita, que se

¹⁹ “Conjunct notes were normally played smoothly unless otherwise indicated, whereas notes proceeding by leap were generally played detached.”

²⁰ A ideia surge expressa nomeadamente na edição revista de 1925 do tratado de C. Ph. E. Bach (Cap. III, § 18, p. 88) e no tratado de Leopold Mozart (1770, Cap. IV, § 29, p. 85). O tratado deste último (*Versuch einer gründlichen Violinschule*), de 1756, aqui citado na sua segunda edição (1770), é particularmente referido a respeito da interpretação destas obras, podendo reflectir não só a prática interpretativa no violino contemporânea do compositor, como ainda práticas anteriores, que abarcarão o tempo de Bach (Walls, 1984).

²¹ “On peut connoître les passions par les intervalles dont une pièce est composée, & il faut regarder, s’ils sont proches ou éloignés l’un de l’autre, & si les notes doivent être coulees ou poussées. Par les intervalles coulés & qui se trouvent l’un près de l’autre, on exprime ce qui flatte, le triste & le tendre; & par les notes qu’il faut pousser court, & qui forment des sauts éloignés, ..., on exprime le gai & le hardi.”

²² Quantz (1752, Cap. XIV, § 17, p. 144) sublinhava que as notas pontuadas características de um *Grave* deveriam ser excepcionalmente articuladas de forma desligada no caso de estarem separadas por um intervalo muito grande.

procura por conseguinte particularmente clara e aberta. Esta passagem exemplifica ainda um dos raros casos em que é usada uma (meia) barra, na 5ª casa (1ª t. do c. 95), que permite manter a colcheia (*dó*, nota intermédia do acorde) ao tocar o *lá* (segunda nota do soprano). Pode notar-se neste e noutros exemplos, em virtude da opção pela execução em dicorde, o uso de “digitações reentrantes” (Carvalho, 2004, p. 275), que levam a tocar em cordas mais graves notas que poderiam ser tocadas em cordas mais agudas.



Figura XI-2 – *Fuga* BWV 1003: c. 94-98. [Anexo, Exemplo 6]

A Figura XI-3, para além de mostrar a realização de todas as notas por grau conjunto descendente em cordas contíguas, evidencia outro exemplo em que se larga o acorde inicial, realizando-se as semicolcheias escritas. Este processo permite neste caso libertar a mão esquerda para executar as notas por grau conjunto em cordas diferentes, o que sucede logo entre as duas primeiras (*ré* e *dó*). Na interpretação, o acorde e a nota *ré* em que se inicia a escala são separados através de um curto silêncio de articulação.



Figura XI-3 – *Fuga* BWV 1003: c. 101. [Anexo, Exemplo 7]

A opção pelo dicórdio permite ligar mais as notas em movimento descendente (*mi-ré-dó-si-lá*) da passagem reproduzida na Figura XI-4. Esta solução, tal como a opção por tocar a nota *mi* do soprano sempre como corda solta, propicia uma realização leve e *legato*, que se coaduna com a indicação *Andante* (Fabian, 2003).



Figura XI-4 – *Andante* BWV 1003: c. 14.

Outro exemplo surge na passagem ilustrada na Figura XI-5 da *Fuga* BWV 1005 (c. 38-41), em que se usam sempre cordas diferentes (quase invariavelmente contíguas) na execução das notas por grau conjunto.



Figura XI-5 – *Fuga* BWV 1005: c. 37-41.

No excerto do *Allegro assai* (Figura XI-6) as notas por grau conjunto surgem intercaladas com notas com ligadura e recorre-se a cordas diferentes sempre que possível em ambos os casos; a diferença entre a execução de ambas é que aquelas não se deixam soar mais do que o valor notado, embora se executem de forma *intersectada*. A dedilhação ilustra ainda a separação entre os diversos grupos de notas (com e sem ligadura) e a execução *legato* dos grupos de notas com ligadura (que se refere no Capítulo XIII).

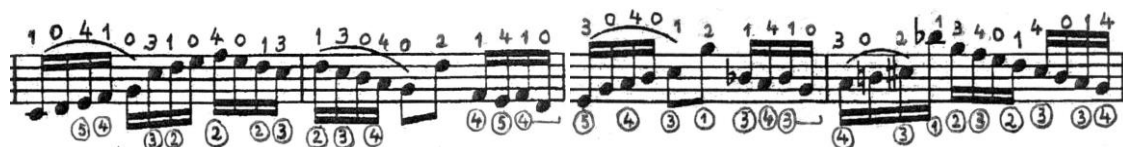


Figura XI-6 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 15-18. [Anexo, Exemplo 8]

Outros exemplos no mesmo andamento surgem na Figura X-7. Em ambos só se executam na mesma corda as duas primeiras notas (respectivamente *fá-lá* e *ré-fá*), que surgem por grau disjunto (ver o último ponto deste capítulo); as restantes, por grau conjunto, tocam-se sempre em cordas diferentes (à semelhança das notas com ligadura).

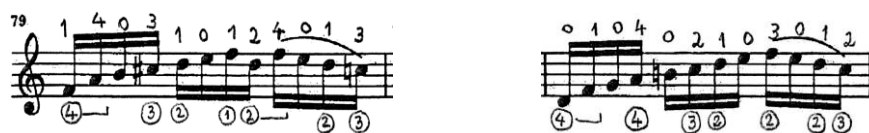


Figura XI-7 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 79 e 83.

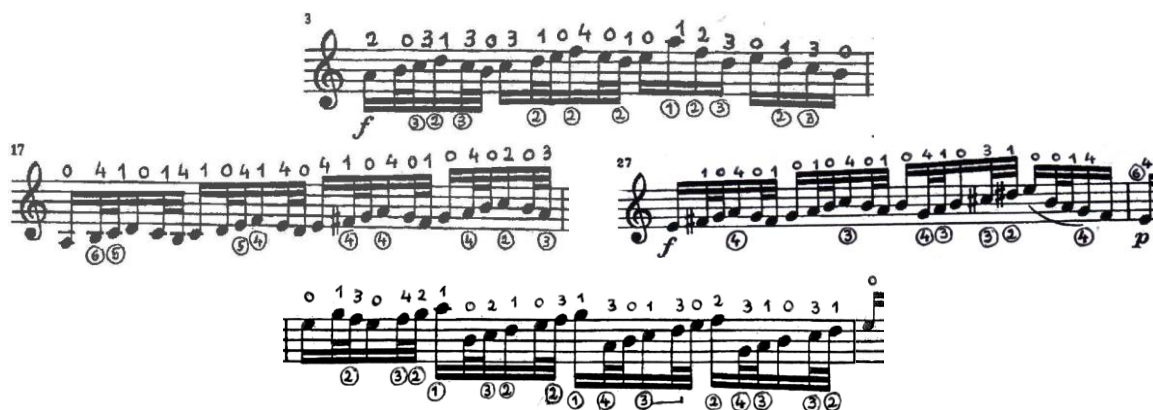
A opção retratada na Figura XI-8 origina dedilhações menos comuns e obriga frequentemente a uma grande extensão da mão esquerda, já que o recurso a cordas diferentes na realização das notas por grau conjunto leva a que estas tenham de ser tocadas em posições mais afastadas no braço da guitarra (o mesmo sucede na realização de notas com ligadura, como se faz notar no Capítulo XIII). Esta figura mostra um exemplo em que a opção descrita leva mesmo a que tenha de se efectuar um salto entre duas notas muito afastadas (*lá* e *si*), o que implica um cuidado particular no modo de as encadear.



Figura XI-8 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 88-89.

Uma tal opção tem igualmente consequências técnicas no modo de executar as obras. A abertura constantemente exigida por dedilhações semelhantes traz uma maior elasticidade aos movimentos da mão esquerda, que são contínuos. Propicia um alívio na tensão que pode surgir quando, pelo contrário, essa mão se mantém mais tempo numa mesma posição (delineando escalas em que várias notas são realizadas numa única posição) e se desloca menos vezes e por posições fixas. Uma execução fluente destas passagens não seria aliás possível sem tal elasticidade. Os dedos vão ganhando maleabilidade e abertura ao passar de uma corda para a outra de um modo especialmente *legato*. Para esse resultado torna-se necessário o dedo

Esta forma de realizar as notas por grau conjunto favorece igualmente um efeito muito mais leve do que aquela que tem prevalecido na interpretação destas obras. O efeito articulatório torna-se semelhante à realização de arcadas curtas, leves, rítmicas, em motivos semelhantes que se ouvem em gravações em violino barroco. A Figura XI-9 ilustra exemplos dessa realização. A escrita em sucessões de notas curtas desta passagem especialmente rítmica do *Allegro* sugere uma realização desligada e leve. Optou-se por executá-las continuamente em cordas adjacentes, de modo a conseguir rapidez e leveza, em movimentos que tornam a mão esquerda particularmente solta. O efeito obtido na guitarra assemelha-se ao resultado sonoro de algumas gravações em violino barroco (Beyer, 2010, 2011/2011, faixa 4). Também Mangold (2010/2011, faixa 8) evidencia aqui o uso de cordas diferentes, mas recorre à *campanela*, tal como em muitos outros momentos da sua interpretação das sonatas. Esta é uma das passagens sem ligadura a que Alves (2012) adiciona ligados.²³



A flexibilidade e a leveza que o mecanismo desta mão adquire são propiciadas pelo facto de as notas não se prolongarem de forma sistemática. Tal prática torna os dedos mais livres e soltos, por serem largados, ao invés do que resulta quando se mantêm as notas, nomeadamente os baixos. No violino, Schröder (2007) realça também essa ideia de “relaxamento da mão esquerda” como uma prática “essencial

²³ Exemplificou-se na Figura VII-30 (p. 152) uma destas passagens (c. 42) em que Alves introduz diversos ligados.

na [interpretação da] música barroca.”²⁴ (p. 29) Uma interpretação leve e flexível das obras é, na sua opinião, facilitada pelo emprego do arco barroco, de cordas soltas e posições baixas, de arcadas separadas e distintas e de mudanças de corda frequentes.

A dedilhação destas passagens obedece assim a uma procura que é musical e não se guia pela busca de uma realização fácil ou imediata, na guitarra. Tal procura pondera aspectos da articulação barroca que foram assinalados, partindo essencialmente não da viabilidade de realização no instrumento, mas antes de uma intenção musical pressuposta ao texto.

O ligado

Na guitarra, o ligado é um processo geralmente usado para unir as notas por grau conjunto. A minha interpretação procura ligar essas notas com o maior uso possível de cordas contíguas, embora se socorra também frequentemente de ligados, essencialmente ascendentes. Recorro pouco aos descendentes por potenciarem um efeito sonoro diferente da emissão de uma nota pela mão direita. Embora todos os processos técnicos descritos sejam capazes de propiciar uma execução especialmente *legato*, as razões para esta opção prendem-se com a diversidade sonora que se obtém através do recurso a cada um deles.

Como se viu, o ligado tem sido um recurso expressivo menos usado hoje do que nas gravações pioneiras referidas, reservado essencialmente a situações em que pode facilitar a execução. Esta concepção está certamente em sintonia com a procura de uma sonoridade mais limpa e clara do que a anterior, despontada sobretudo com a construção de um ideal sonoro padronizado, o que se relacionou com o fenómeno da fonografia. Uma tal procura fará aproximar a sonoridade da guitarra do efeito mais *percutido* do cravo e distanciará-la dos recursos usados pelos instrumentos de corda dedilhada da época.

O contraste sonoro entre o som da mão direita e o do ligado torna-se ainda mais perceptível na minha opção interpretativa. Por fazer surgir cada uma das notas de forma mais evidenciada, por recorrer ao silêncio, por deixar sobressair a clareza das diferentes linhas melódicas em detrimento da expansão da harmonia, por tudo isso uma tal interpretação, ao centrar-se no texto original, privilegiou de um modo especial este aspecto sonoro. Opto assim por realizar a grande maioria das notas com a mão direita, *dedilhando*, uma vez que os ligados introduziriam um plano sonoro muito distinto, e aqui me identifico também com as características interpretativas de muitas gravações destas obras na guitarra.²⁵

Limito o uso do ligado descendente à realização de ornamentos e a situações em que tenha de recorrer a soluções de compromisso, nas quais o seu uso pode ser preferível a sacrificar outros aspectos de realização no instrumento. Os trilos indicados por Bach e os que se acrescentaram em momentos cadenciais executam-se tanto com ligados (ascendentes e descendentes, por vezes de três notas) como em cordas adjacentes. Alguns exemplos surgem nas figuras que se seguem.

²⁴ “... the relaxation of the left hand that is essential in baroque music.”

²⁵ Procuro no entanto outras formas de ligar expressivamente as notas por grau conjunto descendente, através do recurso constante ao dicórdio.

O primeiro exemplo reproduzido na Figura XI-10 ilustra a realização de um grupo ornamental de notas com ligadura que recorre a ligados descendentes de três notas (indicados pela linha a tracejado); sem ligados seria difícil obter a leveza e a rapidez desejadas nestas notas; por sua vez, o recurso a cordas diferentes obrigaria a largar o acorde inicial e a desprezar o valor de colcheia escrito. No segundo exemplo da mesma figura a execução do trilo marcado por Bach (*tr*) envolve o uso de ligados ascendentes e descendentes, na realização das suas duas notas.



Figura XI-10 – *Adagio* BWV 1001: c. 5 (1ª t.) e 9 (1ª-2ª t.), respectivamente.

Em contrapartida, a Figura XI-11 mostra a realização de uma passagem ornamental em cordas adjacentes, incluindo o trilo final assinalado no 2º tempo – que se executa na 1ª e na 2ª corda com os dedos 1 e 4 alternadamente, como se ilustra.



Figura XI-11 – *Fuga* BWV 1001: c. 94.

Quando é utilizado, o ligado descendente executa-se de uma forma particularmente clara, transparente e leve, de modo a obter uma realização ligeira e mais próxima do efeito sonoro da realização da ornamentação através da mão direita.

Como se fez notar, usa-se em compensação o ligado ascendente bastante mais frequentemente. Este tipo de ligado permite obter uma sonoridade muito mais clara e mais limpa do que o descendente, e possibilita uma realização particularmente adequada à resolução da dissonância, por ajudar a conferir um ataque muito leve a uma nota que se pretende quase a desvanecer-se. Por isso é usado sobretudo em passagens ornamentais e particularmente em motivos com ligadura, que se pretendem especialmente ligados e expressivos – esta questão de realização será abordada no Capítulo XIII. Ilustram-se nas Figuras XI-12 a XI-14 várias situações em que se recorre a este ligado; muitas outras são espelhadas naquele capítulo.

O motivo ornamental dos dois exemplos reproduzidos na Figura XI-12 (3ª t.) realiza-se em ambos os casos com vários ligados ascendentes, de três notas (indicados a tracejado), que lhe conferem um efeito particularmente rápido, leve e *legato*.



Figura XI-12 – *Adagio* BWV 1001: c. 2 e 15, respectivamente (3º-4º t.).

A Figura XI-13 ilustra uma breve passagem ornamental com ligaduras de duas notas em que se usam ligados ascendentes, no primeiro e no terceiro par de notas com ligadura. Recorre-se a uma execução em cordas contíguas nas notas com ligadura por grau conjunto descendente; a última nota destes últimos pares com ligadura pode igualmente realizar-se através de um ligado por vibração que, como se notou no Capítulo IX, é sugerido em ocasiões semelhantes por Alves (2012).



Figura XI-13 – *Fuga* BWV 1001: c. 28.

O motivo ornamental em semicolcheias e fusas do *Allegro*, também com ligadura, retratado na Figura XI-14, realiza-se alternadamente em cordas diferentes e com o uso de diversos ligados ascendentes, que ajudam a conferir a velocidade e leveza necessárias à sua execução, já que seria impossível realizar todas as notas em cordas adjacentes. Haverá que ter um cuidado adicional em não acentuar a última nota da ligadura em motivos como o primeiro, em que o *lá* final é tocado pela mão direita após as notas anteriores da ligadura terem sido realizadas em ligados ascendentes; esta questão de realização foi apontada quando se referiram propostas de Alves (2012) que recorrem a este tipo de soluções em notas com ligaduras longas (ver p. 246). Reserva-se assim o uso do *anelar* para a execução da última nota da ligadura (ver p. 311).



Figura XI-14 – *Allegro* BWV 1003: c. 54-55.²⁶

Curiosamente, a prática académica na guitarra centra a aprendizagem do ligado ascendente em formas que o aproximem da execução da nota tocada pela mão direita, de modo a procurar obter uma intensidade e uma regularidade semelhantes. Embora pretenda conferir um efeito *legato* à nota executada pela mão esquerda e como tal ligar ambas as notas, aquela abordagem tem como propósito aperfeiçoar este mecanismo técnico, fazendo a sua execução ganhar força e precisão, sem considerar a sua realização musical em contextos como o que foi aqui exposto. Com efeito, na realização das notas com ligadura destas sonatas, como se tornará evidente no Capítulo XIII, o objectivo de usar o ligado ascendente prende-se pre-

²⁶ Observe-se também neste exemplo o recurso à corda contígua na realização das notas por grau conjunto do 2º t. do c. 54.

cisamente com o desnivelamento que permite obter: pretende-se através dele que a nota executada pela mão esquerda se torne não igual à anterior, tocada pela mão direita, mas antes distinta dela. Embora se procure torná-la *ligada* a ela, procura-se também que soe num plano diferente, que resulte mais *piano* e até fora (depois) do tempo, de modo a tornar a primeira (uma nota destacada, muitas vezes dissonante) especialmente expressiva, e a tornar muito leve a sua resolução. Assenta-se então, inversamente, na busca de diferenciação da intensidade e de irregularidade. A execução técnica deste mecanismo ganha assim um propósito musical muitas vezes ignorado pelos guitarristas na interpretação das sonatas e que obriga a um reajustamento no modo de o executar e a uma procura técnica diferente, que sirva um propósito musical.

Assinalou-se na análise das transcrições que muitos intérpretes que utilizam ligados tendem a equiparar o seu uso com o de cordas contíguas, com o propósito de obter um efeito semelhante. No entanto, fez-se também notar o contraste sonoro, na guitarra, entre a emissão de uma nota pela mão esquerda ou pela mão direita – contraste que pode não estar pressuposto, numa tal medida, na indicação da ligadura original de Bach. Para além disso, o ligado faz desaparecer a nota anterior, produzida pela mão direita, enquanto o uso de cordas diferentes permite que aquela soe um pouco mais tempo enquanto se começa a tocar a seguinte, noutra corda (por isso consegue transmitir um carácter *legato*). Permite mesmo obter um efeito de *campanela* quando se desejar que as notas fiquem a soar em simultâneo.

Apesar da diversidade sonora que originam, ambos os recursos permitem sem dúvida ligar mais as notas. Por isso uso um e outro na minha abordagem interpretativa, e essa será certamente também a razão que tem motivado os guitarristas a equipará-los. A relevância desigual que atribuo a cada um destes recursos e que fiz aqui notar foi tão só motivado pelo efeito sonoro de cada um.

Neste âmbito, procuro evitar uma consequência interpretativa propiciada pela diminuição do uso do ligado na guitarra, notada na análise das interpretações das sonatas no instrumento, o nivelamento das notas. Para evitar esse efeito, e porque limito igualmente o recurso a este meio técnico, procuro recorrer à corda contígua de forma expressiva: jogando com o ritmo, distinguindo as notas em vez de as nivelar, ligando particularmente algumas delas, como aponto em especial ao considerar a realização das notas com ligadura (Capítulo XIII). Ao pretender evitar aquele nivelamento, privilegio uma realização dessas passagens que enfatize o seu carácter signifiicante, expressivo, jogando com a diversidade e a irregularidade.

O grau disjunto

Na articulação das notas por grau disjunto recorro igualmente a cordas diferentes (contíguas e afastadas), opção que é condicionada pelo próprio instrumento. No entanto, ao contrário daquilo que foi apontado como tendência geral na interpretação das sonatas na guitarra, não prolongo essas notas sistematicamente e elas surgem muito mais desligadas do que nas gravações referidas. São emitidas uma a uma e deixadas a soar muito pouco tempo, conforme as passagens, sendo mesmo frequentemente silenciadas logo após a sua emissão. Visa-se deste modo uma execução dessas notas especialmente soletrada e que produza um contraste com a execução particularmente expressiva e *legato* do grau conjunto.

Uma tal interpretação socorre-se de novo da concepção de que a articulação barroca seria especialmente desligada quando houvesse saltos ou notas afastadas – excepto se houvesse uma ligadura, que envolveria uma execução *legato* –, enquanto as notas próximas seriam especialmente expressivas. A realização apontada parte então de outro aspecto tido como característico da articulação da época – mesmo que várias notas por grau disjunto às quais se aplica não sejam particularmente apartadas (são muito frequentes os intervalos de terceira, e também de quarta) – e socorre-se de ideias expostas nalguns registos consultados.

Esta opção tem também por base a procura de uma realização no instrumento que seja diferente e torne distintas notas que na guitarra soam sistematicamente ligadas, misturadas, valorando a sua individualidade e a sua horizontalidade (a sua condução melódica).

Tal como na realização das notas por grau conjunto, os dedos da mão esquerda movem-se desta forma em sintonia com os da mão direita, pois passam a colocar-se um a um sucessivamente, e a largar-se do mesmo modo. O procedimento ocasiona assim um movimento semelhante em ambas as mãos, numa contínua realização nota a nota. Cria uma *coreografia* de mão esquerda que se torna semelhante à da mão direita e se afasta daquela que surge nas transcrições consideradas. Ambas as mãos passam a emitir as notas de forma horizontal e não vertical, ao contrário do que tem sido prática na generalidade das interpretações destas obras na guitarra, em que a mão esquerda se move por acordes e mantém os dedos por posições, prolongando o som. Ambas delineiam linhas melódicas em vez de acordes, ambas sublinham a horizontalidade e não a verticalidade. O movimento das duas mãos é realizado em sintonia com o encadeamento melódico da música, sendo esta opção motivada por questões de articulação que estarão implícitas no texto.

Os dedos da mão esquerda movem-se assim de uma forma independente e flexível, não por blocos de posições.²⁷ A mão esquerda raramente está fixa, desloca-se de uma posição para outra continuamente. Por isso, praticamente não se realizam barras, mesmo que tal opção surja muitas vezes como a mais imediata. Travam-se também constantemente as cordas soltas, com ambas as mãos – só desta forma se evita uma disparidade na realização das passagens por grau disjunto, já que as notas pisadas pela mão esquerda não são mantidas, como se mostrou.

Vários exemplos ilustram passagens em que os dedos da mão esquerda se substituem e vão mudando de corda, sem ficarem na mesma posição e sem manterem as notas a soar.

A Figura XI-15 reproduz uma longa passagem por grau disjunto que é recorrentemente realizada na guitarra por acordes: a mão esquerda permanece em posições que vão mudando a cada tempo e o som passa a durar mais do que os valores notados na obra original para violino, como se ilustrou nomeadamente nas Figuras V-46 (p. 112) e VII-112 (p. 178). A opção que se apresenta emite pelo contrário as notas uma a uma, largando-as sucessivamente sem deixar de as ligar de modo particularmente cuidado. Esta realização torna-se visível em opções de dedilhação menos comuns que se exemplificam e que determina que as notas passem a emitir-se uma a uma.

²⁷ A propósito de dedilhações e técnicas usadas no violino barroco é sublinhada a ideia de substituição e de independência dos dedos da mão esquerda – neste caso, do polegar relativamente aos outros dedos (Stowell, 2001; Walls, 1984). A noção de esta mão não se mover como um todo mas antes “como uma lagarta” (Stowell, 2001, p. 59) parece ter sido relevante na execução neste instrumento.

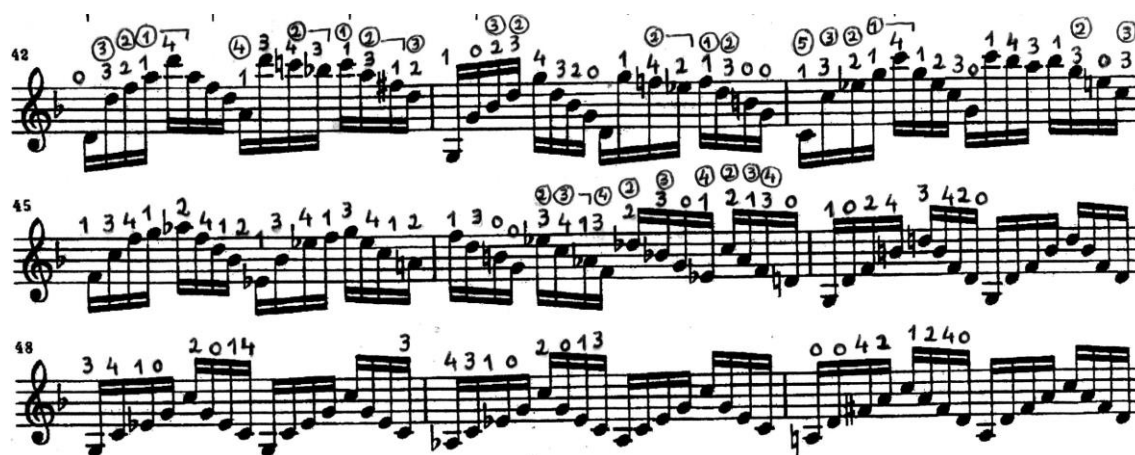


Figura XI-15 – Fuga BWV 1001: c. 42-50.²⁸ [Anexo, Exemplo 10]

A Figura XI-16 ilustra passagens do *Presto* em que proponho a realização de cada par de notas por grau disjuncto sempre em cordas contíguas (o uso da mesma corda só surge entre a última nota do primeiro par e a primeira do segundo, e entre as últimas duas notas do c. 11, *dó* e *mi*). Apesar de as realizar em cordas diferentes, opto por ir largando os dedos da mão esquerda sucessivamente, de modo a não deixar soar as notas; ligo-as no entanto, ao largar o dedo da mão esquerda que realiza a primeira nota só ligeiramente depois de tocar a segunda. O uso de barras teria sido possível em várias destas passagens, mas este não foi um recurso adoptado precisamente em virtude de tudo o que tem sido exposto quanto à minha opção de realização destas passagens. Torna-se também evidente neste exemplo a preferência por uma articulação que observa o 3/8 indicado pelo compasso, já que as mudanças de posição surgem de duas em duas notas (a primeira nota de cada segundo par, respectivamente *mib*, *ré* e *dó* em cada compasso, toca-se sempre na mesma corda em que se toca a nota anterior, iniciando um novo emparelhamento); este emparelhamento das notas duas a duas e não três a três será de novo notado no próximo capítulo (p. 323).



Figura XI-16 – *Presto* BWV 1001: c. 9-11.

Na Figura XI-17 ilustra-se outra sequência do mesmo andamento em que as notas são realizadas em cordas contíguas, também duas a duas. O encadeamento da mão esquerda não é feito por blocos de acordes arpejados, mas surge antes num movimento contínuo nota a nota.²⁹

²⁸ No c. 46 (4º t.) pode tocar-se o *ré* (última nota) na 5ª corda com o dedo 4 (e a nota anterior, *fá*, com o dedo 2), o que permite manter a articulação nos pares de notas em terceiras descendentes, ou então recorrer-se à corda solta (esta última é a solução ilustrada e surge por questões que se prendem com o timbre obtido). Este é um exemplo da necessidade de optar entre vários recursos. Se for realizado como corda solta, aquele *ré* terá de ser tocado de uma forma particularmente leve e *legato* de modo a conseguir-se um efeito musical semelhante à realização em cordas diferentes.

²⁹ Tal opção por emitir as notas uma a uma faz com que não recorra a uma barra na realização das primeiras notas do c. 17. A dedilhação inicial menos comum (*mib* com o dedo 1, *sib* com o dedo 2) surge na sequência da passagem anterior.



Figura XI-17 – Presto BWV 1001: c. 17-24.³⁰ [Anexo, Exemplo 11]

Outro exemplo do mesmo tipo de realização surge ainda no *Presto* (Figura XI-18). A dedilhação permite observar que as notas não são mantidas a soar e torna particularmente evidente o encadeamento das notas duas a duas (esta passagem é semelhante à que foi ilustrada na Figura XI-16).



Figura XI-18 – Presto BWV 1001: c. 67-69.

Uma sequência longa desta vez na *Fuga* BWV 1003 evidencia o mesmo tipo de dedilhação (Figura XI-19). Apesar de ter pretendido ligar expressivamente estas notas por grau disjundo, largo também aqui cada uma delas após a emissão da nota seguinte, de modo a não as prolongar. Fica também ilustrado o uso de cordas contíguas na realização das passagens por grau conjunto, que as torna particularmente ligadas. Em suma, as notas mais afastadas resultam na guitarra mais desligadas do que se forem usadas posições que permitam mantê-las a soar, enquanto, em contrapartida, as notas por grau conjunto, particularmente expressivas, resultam especialmente ligadas.



Figura XI-19 – Fuga BWV 1003: c. 113-124. [Anexo, Exemplo 12]

Os três excertos do *Allegro* (Figura XI-20) evidenciam também dedilhações que não usam barras ou posições fixas, já que se vão largando os dedos da mão esquerda na realização das notas por grau disjundo.

³⁰ No c. 24, a realização da terceira nota (*fá*) com o dedo 3 em vez do 2 prende-se com a preparação para a passagem do compasso seguinte, que se inicia com o dedo 1 colocado no *sib* da 3ª corda.

Mostram ainda momentos em que se usam cordas soltas, que se travam no entanto constantemente, com ambas as mãos.

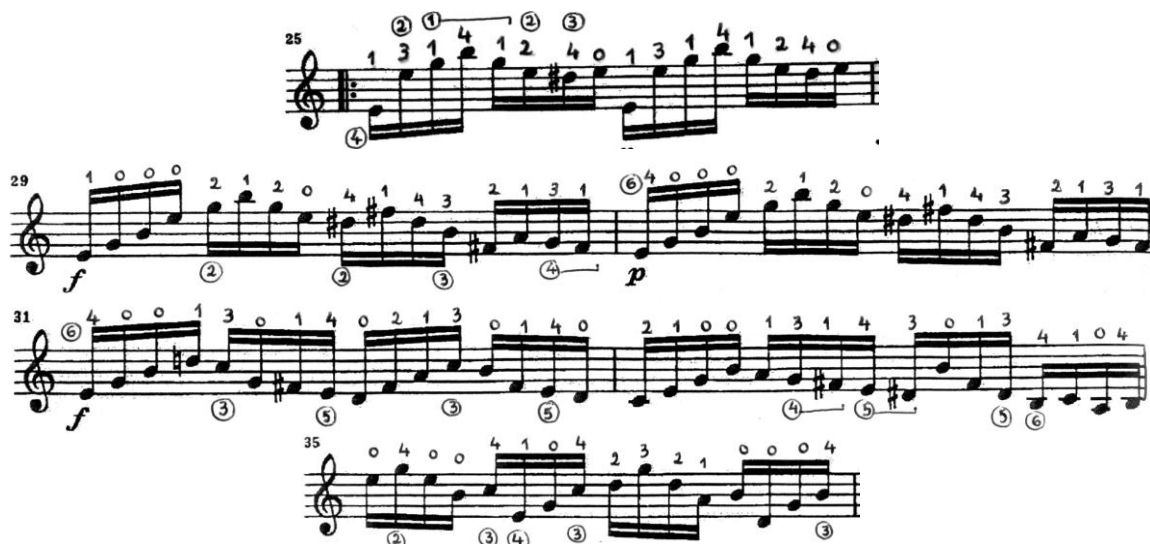


Figura XI-20 – *Allegro* BWV 1003: c. 25, 29-32 e 35, respectivamente.³¹

A Figura XI-21 ilustra uma realização na *Fuga* BWV 1005 em que várias notas do arpejo se executam na mesma corda: *ré* e *fá#* na 2ª corda e *lá*, *ré*, *lá* na 1ª corda. Esta opção é pouco comum na guitarra, mas permite que as notas soem mais desligadas, não só por não ficarem a soar como também por serem tocadas na mesma corda; este é o tipo de realização maioritariamente usado no instrumento para a execução das notas por grau conjunto. Já as últimas três notas se tocam em cordas diferentes, mas os dedos da mão esquerda largam-se antes de tocar a nota seguinte.



Figura XI-21 – *Fuga* BWV 1005: c. 179.

Por sua vez, na longa sequência da mesma fuga parcialmente exemplificada na Figura XI-22, que imita uma sequência da primeira secção, os dedos da mão esquerda são sempre largados e nunca permanecem nas casas respectivas, na realização das notas por grau disjunto. Não se usam também quaisquer barras. Aqui se ilustra também o recurso a cordas diferentes na execução das notas por grau conjunto.



Figura XI-22 – *Fuga* BWV 1005: c. 245-250.

³¹ O c. 25 ilustra-se também na Figura XII-7 (p. 309) e reproduz-se no Exemplo 16 (Anexo).

Apesar de ser normalmente a mão direita aquela que é imediatamente relacionada com a realização das arcadas no violino (Alves, 2012), torna-se evidente que a esquerda tem também um papel activo na realização da articulação. A relação entre as notas, a sua sequência e a forma de executar cada uma delas, está também dependente em grande medida desta mão: não só do sítio em que se escolhe tocar uma nota, como também da forma como os dedos se encadeiam.

Síntese

Foram considerados neste capítulo diversos aspectos que respeitam a articulação num sentido estrito, que versa as formas de encadear as notas por grau conjunto e disjunto. Ofereceu-se uma realização que surge como alternativa às opções prevalecentes e mais idiomáticas observadas na análise das transcrições para guitarra destas sonatas, e que pretende centrar-se numa procura musical que não seja totalmente condicionada pelas possibilidades do instrumento, ou pela facilidade de execução.

Abordam-se no próximo capítulo outras questões que respeitam a articulação agora num sentido mais amplo, que envolve a atribuição de expressão significativa às notas.

Capítulo XII

A pronúncia das notas

Um sentido mais lato de articulação engloba não só a forma como as notas se ligam ou se separam – se encadeiam –,¹ mas ainda outros aspectos que se relacionam com o carácter retórico e significativo da interpretação, um conceito particularmente relevante no Barroco.² Neste contexto, a articulação abarca uma multiplicidade de recursos ao dispor do intérprete que determina o modo de ele expressivamente “pronunciar” (Fabian, 2003; Harnoncourt, 1995) a música, e contribui assim para exprimir o carácter de uma obra.³ Esta noção de articulação é aqui especialmente considerada. O enfoque nas formas de tornar significantes notas e grupos de notas particulares determinou opções de dedilhação e moldou a minha abordagem às sonatas.

O presente capítulo observa várias questões referentes a conceitos musicais e interpretativos do Barroco e o modo como a articulação pode contribuir para concretizar tais conceitos na interpretação. Alude à importância da distinção entre as notas em termos expressivos e à sua realização prática, ilustrando com exemplos de várias passagens na guitarra.

Distinção expressiva de notas e grupos de notas

Embora a sua significância para a música Barroca seja frequentemente sobrevalorizada ou insuficientemente definida, o uso de recursos retóricos ou ‘figuras’ no discurso e na poesia é análogo ao uso de determinados recursos na música, conduzindo à teoria da retórica musical.

Na música do início do século dezoito, esses recursos surgiam frequentemente sob a forma de elaborações ou ornamentos de notas individuais ou de acordes ... Muitas linhas melódicas barrocas, incluindo as de Bach, estão compostas por essas figuras e o que à primeira vista parece ser uma série homogênea de colcheias e de semicolcheias, revela após análise abarcar ‘uma série de motivos, padrões, células, *figurae*’ ... Uma forma de o intérprete tornar a sua interpretação ‘retórica’ é através da articulação de motivos particulares, por vezes mesmo de notas particulares, em modos que sabemos terem sido praticados nos finais dos séculos dezassete e dezoito.⁴ (Schulenberg, 2006, p. 21)

As figuras retóricas musicais a que se refere Schulenberg estariam imbuídas de significado: “A relação entre a música e a retórica era articulada mais frequentemente e concretamente através do conceito de figuras musico-retóricas.”⁵ (Bartel, 1997, p. 82) Aquelas figuras foram-se desenvolvendo na música a partir da procura de meios expressivos que pudessem produzir um efeito semelhante ao das figuras retóricas; inicial-

¹ Fabian (2003) define-o como “um termo conveniente que compreende por si a maior parte dos outros componentes da prática interpretativa e não se limita de modo algum a referir-se exclusivamente a questões como saber se as notas são ligadas ou separadas.” (p. 207) (“... a convenient term that comprises in itself most other components of performance practice and is not at all limited to referring exclusively to such issues as whether notes are slurred or separated.”)

² Uma categorização das figuras retóricas usadas na música pelos diversos autores da época surge em Bartel, 1997, p. 165-438.

³ O conceito de articulação que tem sido exposto distingue-se assim do de *fraseado*, que respeitará o agrupamento de unidades de notas mais extensas, não a distinção de cada nota ou de pequenos grupos de notas (Donington, 1981).

⁴ “Although its significance for Baroque music is often overstated or poorly defined ..., the use of rhetorical devices or ‘figures’ in speech and poetry is analogous to the use of certain devices in music, leading to the theory of musical rhetoric. In early eighteenth-century music, these often take the form of elaborations or embellishments of single notes or chords ... Many Baroque melodic lines, including Bach’s, are comprised of such figures, and what at first glance looks like a homogeneous series of eighths or sixteenths is revealed upon analysis to comprise ‘a series of motifs, patterns, cells, *figurae*’ ... One way for a player to make his or her performance ... ‘rhetorical’ is by articulating individual motives, sometimes even individual notes, in ways that we know were practiced during the late seventeenth and eighteenth centuries.”

⁵ “The relationship between music and rhetoric was most frequently and concretely articulated through the concept of the musical-rhetorical figures.”

mente centrada no texto, a retórica passou a desenvolver formas de expressão na música instrumental: “A força do som em desencadear as paixões é prodigiosa.”⁶ (Avison, 1775, Part I, Secção I, p. 3)⁷

A prática musical teria assim um forte carácter expressivo, ou *afectivo*, e essa expressão transmitia-se tanto na composição como na interpretação (Avison, 1775). Mas através daquelas figuras pretendia-se não unicamente expressar determinado *afecto*, mas transmiti-lo, inculcá-lo, colocando o ouvinte no centro da actividade musical (Bartel, 1997). Esta concepção esteve por trás do relevo atribuído na interpretação musical do Barroco à relação da música com a arte de declamar um texto,⁸ a cujo ritmo aquela procuraria assemelhar-se, conferindo uma “pontuação” (Chew, 2012, 2., § 2)⁹ a determinado conjunto de notas (Quantz, 1752, Cap. XI).¹⁰ A interpretação tornar-se-ia deste modo variada e portadora de significado (Donington, 1982; Fabian, 2000, 2003; Harnoncourt, 1995; Schulenberg, 2006). Um elemento absolutamente determinante para a criação de um *discurso musical* seria então a articulação. Para intérpretes como Harnoncourt (1995),¹¹ ela é mesmo “sem sombra de dúvida o meio de expressão mais importante na música Barroca.”¹² (p. 47) Era intrínseca à interpretação e à própria composição (Butt, 1990; Fabian, 2003).

É entusiasmante ver como os músicos e os teóricos gravaram na música a herança da literatura. Mas no fundo não há que espantar: na música vocal há logo de início um texto concebido segundo a sua retórica própria, que se torna retórica musical logo que os músicos se apoderam dela. A música puramente instrumental constitui-se por sua vez sobre os mesmos moldes: os da literatura, os da poesia. Daí resulta aquilo a que Mattheson chama *die Klangrede*, o discurso dos sons, o discurso musical.¹³ (Clerc, 2000, p.6)

A articulação contribuiria assim para transmitir ou expressar o *afecto*, ou vários, de uma obra (Fabian, 2003; Haynes, 2007).¹⁴ Foi já mencionado no capítulo anterior o modo como o *afecto* determinaria a articulação no que diz respeito ao grau de separação entre as notas.

⁶ “The force of sound in alarming the passions is prodigious.”

⁷ Avison (1775) realça que “o propósito da música é afectar as paixões...” do ouvinte (Parte II Secção III, p. 59) (“...the aim of the music is to affect the passions...”).

⁸ “Do mesmo modo que um orador devia ornamentar e elevar o seu discurso através das figuras retóricas de modo a conferir-lhe um maior efeito persuasivo, também o compositor podia representar e despertar os afectos através de figuras musicais comparáveis.” (Bartel, 1997, p. 82) (“In the same way that an orator was to ornament and heighten his speech through rhetorical figures to lend it greater persuasive effect, so too could the composer portray and arouse the affections through comparable musical figures.”)

⁹ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952?q=articulation&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

¹⁰ Esta relação tem sido realçada por músicos e autores. Harnoncourt (1995) fala de uma “hierarquia de acentos derivados da linguagem” (“hierarchy of accents which are derived from language”) (p. 33) e sublinha que “cada nota é articulada (pronunciada) como uma sílaba individual.” (p. 42) (“The individual note is therefore articulated (pronounced) like an individual syllable.”). Bylsma (2001) refere-se a uma nota particularmente expressiva como “uma nota portadora de um significado particular” (p. 14) (“... a particularly ‘telling’ note”). Fabian (2003) menciona o “carácter falante” (p. 223) (“... speaking quality”) de uma articulação que se aproxime da fala.

¹¹ A atitude pioneira de Harnoncourt neste âmbito é notada por alguns autores. Fabian (2000) refere uma gravação sua como a primeira “a projectar uma articulação com nuances localizadas e grupos rítmicos flexíveis, dois elementos essenciais ao estilo histórico barroco.” (p. 84) (“... to deliver a more locally nuanced articulation and flexible rhythmic groups, two essential components of a historical baroque style.”). Butt (2004) salienta que o músico “terá sido talvez o primeiro a realçar que a música e a sua interpretação anterior ao século dezanove envolviam uma atitude estética diferente, que realçava os aspectos discursivos e retóricos da música.” (p. 3-4) (“... was perhaps the first to stress that music and its performance before the nineteenth century involved a different aesthetic attitude, one stressing the speech-like and rhetorical aspects of music.”)

¹² “... absolutely the most important means of expression in Baroque music.”

¹³ “Il est passionnant de voir comment les musiciens et les théoriciens ont plaqué sur la musique l’héritage de la littérature. Mais au fond, cela n’a rien d’étonnant: dans la musique vocale, il y a tout au début un texte conçu selon sa rhétorique propre, qui devient rhétorique musicale lorsque les musiciens s’en emparent. La musique purement instrumentale se constitue à son tour sur les mêmes moules : ceux de la littérature, ceux de la poésie. En résulte ce que Mattheson nomme *die Klangrede*, le discours des sons, le discours musical.”

¹⁴ A propósito, Haynes (2007, p. 170) sublinha que num primeiro período uma peça abordava um único *afecto* (caso da maior parte das obras vocais de Bach), mas que mais tarde terá passado a incorporar diferentes *afectos* (caso das peças de Bach num estilo galante).

Os autores enfatizam constantemente a importância de interpretar correctamente o *Affekt* de uma peça, e aqui é vital a escolha feita pelo intérprete da articulação apropriada. As ‘figuras de estilo’ convencionais na música podem muito bem ter sido associadas a uma articulação ou delineação especial. Algumas dessas ‘figuras’ podem ainda ter sido objecto de acentuações ou pronúncias diferentes consoante o seu lugar na estrutura musical. Em resumo, a interpretação requeria a mesma clareza de pronúncia que teria sido necessária numa elocução verbal.¹⁵ (Butt, 1990, p. 207)

Alguns autores salientam que este é um aspecto em que só nas últimas décadas terá começado a atentar-se quando da interpretação da música barroca (foram referidos exemplos na primeira parte) e que faz surgir novas abordagens interpretativas relacionadas com o acréscimo de expressividade: “Com o advento do Romantismo, a Retórica foi de novo varrida para longe, razão pela qual foi somente nos últimos anos que começámos a apreciar o seu significado nas nossas buscas actuais.”¹⁶ (Haynes, 2007, p. 165-166) Neste sentido, a articulação terá voltado a constituir um recurso de alguns intérpretes no sentido de expressar esse carácter significativo da música, com base em indicações de realização de escritos da época.

Como se pode ver por estas citações, o centro das discussões sobre articulação mudou de forma dramática a partir de meados dos anos 70, promovendo um entendimento diferente das suas implicações. Embora académicos mais antigos¹⁷ ... tenham também salientado certos aspectos cruciais da articulação, a sua mensagem parece não ter sido suficientemente forte para atrair a necessária atenção ou influenciar os estilos contemporâneos de interpretação da música barroca. Uma tendência dos musicólogos durante os anos 60 para negligenciar a significância das instruções do século XVIII sobre técnicas de execução (embocadura, arcadas, dedilhações) e para menosprezar a importância do paralelismo muitas vezes estabelecido com a fala nessas orientações impediu o reconhecimento de que a articulação era parte intrínseca da composição; tão essencial como as próprias notas e não apenas um elemento ornamental da interpretação. É a articulação que faz das notas e figuras um ‘discurso musical’, uma interpretação musical e estilística.¹⁸ (Fabian, 2003, p. 218-219)¹⁹

A preocupação que transparece nos tratados barrocos com a diferenciação das notas é particularmente notada na literatura que aborda a interpretação da época. As que se consideravam particularmente significativas deveriam ser enfatizadas – era o caso de notas metricamente fortes, ou que apresentassem alguma especificidade (que fossem dissonantes ou sincopadas, por exemplo) ou se destacassem pelo seu registo ou pelo seu valor rítmico (Harnoncourt, 1995; Lawson & Stowell, 1999).²⁰ Essas notas distinguiam-se através de recursos que criavam variedade na articulação, evitando a regularidade e a uniformidade (a *mo-*

¹⁵ “Writers constantly emphasize the importance of interpreting correctly the *Affekt* of a piece, and here the performer’s choice of appropriate articulation is vital. Conventional ‘figures of speech’ in the music may well have been associated with a particular articulation or delineation. Some of such ‘figures’ may further have received different stresses or pronunciation according to their place in the musical structure. In all, the performance required the same clarity of pronunciation as would have been necessary in a verbal delivery.”

¹⁶ “With the rise of Romanticism, Rhetoric was swept away again, which is why it is only in the last few years that we have begun to appreciate its significance in our current pursuits.”

¹⁷ Fabian (2003, p. 206) cita nomeadamente o trabalho pioneiro de Arnold Dolmetsch (1858-1940).

¹⁸ “As can be seen from these citations, the focus of discussions of articulation has changed dramatically since the mid-1970s, promoting a different understanding of its implications. Although earlier scholars ... had also pointed out certain crucial aspects of articulation, their message seems not to have been strong enough to attract the necessary attention or to influence contemporary performance styles of baroque music. A tendency of musicologists during the 1960s to neglect the significance of eighteenth-century instructions on playing techniques (tonguing, bowing, fingering), and to underestimate the import of the frequently-drawn parallels with speech in these tutors hindered the recognition that articulation was an intrinsic part of the composition; as essential as the notes themselves and not just an ornamental element of playing. It is articulation that shapes notes and figures into a ‘musical discourse’, into a musical and stylish performance.”

¹⁹ Fabian (2000) realça que os artigos dos anos 60-70 sobre interpretação barroca se debruçavam essencialmente sobre práticas específicas como o *over-dotting* e a *inégalité*: “A articulação, a técnica instrumental e a exploração de meios expressivos quase não eram debatidas.” (p. 81-82) (“Articulation, instrumental technique and the exploration of means of expression were hardly ever discussed.”)

²⁰ A classificação das notas como metricamente fortes ou fracas teria sido uma prática anterior reafirmada nos tratados barrocos, embora as designações variassem (Fuller, 2012).

notonia), acercando a interpretação da fala (Bylsma, 2001; Harnoncourt, 1995). Um desses meios seria a intensidade.²¹ Outro, sobretudo em andamentos lentos ou moderados, seria o ligeiro prolongamento da nota (Bach, 1753, Cap. III, § 28; Quantz, 1752, Cap. XI, § 12, Cap. XII, § 5, § 10), um processo que altera ritmicamente a notação, criando alguma desigualdade rítmica na articulação (Donington, 1947; Haynes, 2007; Newman, 1985).²² Em contrapartida, a nota fraca torna-se menos intensa e mais curta – esvanece – e cada par de notas é separado do seguinte por um silêncio de articulação (Donington, 1982): “Embora o uso do legato tenha aumentado no tempo de Bach, os grupos de dois dedos eram ainda preferidos. Conseguia-se o agrupar musical por pares através da articulação ou da alteração rítmica, e mesmo da diferenciação dinâmica.”²³ (Fabian, 2003, p. 211)

O uso do silêncio de articulação favorece então particularmente a distinção entre pares e outros pequenos grupos de notas, e a ênfase de uma nota expressiva.²⁴ É determinante na forma de *pronunciar* a música expressivamente, ao distinguir os seus diferentes elementos, tornando-se uma parte significativa do *discurso musical*. Permite evidenciar as pequenas figuras retóricas musicais, curtas unidades melódico-rítmicas, de carácter ornamental.

Muitas destas unidades ou motivos derivam originariamente dos ornamentos e diminuições espontaneamente improvisados dos cantores do século XVII, postos nas sílabas acentuadas das palavras emotivas do texto. Ao chegar ao fim do século, estes motivos e curtas ideias melódicas recebiam o nome de *figuras*, termo pedido emprestado às ‘figuras de estilo’ numa oração.²⁵ (Haynes, 2007, p. 186)

²¹ Para descrever semelhante prática é frequentemente usado na literatura o termo *acento* – “accent” ou “stress” (Donington, 1947, p. 240; Lawson & Stowell, 1999, p. 55-58; Newman, 1985, p. 58-71; Veilhan, 1979, p. 65). O termo surge em traduções de tratados da época. No entanto, Fabian (2000) faz questão de salvaguardar que esta palavra pode implicar uma prática que não existiria no tempo de Bach. Considera que por muito tempo se confundiu o acento dinâmico com questões que dizem respeito antes à duração ou ao modo de articular uma nota e que “nem Muffat nem os outros teóricos da altura usam o termo acento ou acentuação, que parece ser um conceito (e uma prática) do século dezoito tardio, introduzido provavelmente por Leopold Mozart. Apesar disto, estudos do século XX que abordam o problema da interpretação barroca sempre confiaram nestes termos. Assim o esboçar do verdadeiro sentido de interpretação métrica e o criar de um contexto onde a confusão entre acentos dinâmicos e a ‘duração de tempo’ ou articulação ... tornam-se inevitáveis.” (p. 97) (“... neither Muffat, nor the other theorists of the time use the term accent or stress, which seems to be a concept (and practice) of the later eighteenth century, probably introduced by Leopold Mozart. In spite of this, studies from the middle of the twentieth century that tackle the problem of baroque performance always rely on these terms. Thus blurring the real meaning of metrical performance and creating a context where a confusion between dynamic stresses and ‘the length of time’ or articulation ... becomes unavoidable.”) Questões relativas àquela “interpretação métrica” abordam-se adiante neste capítulo.

²² Esta prática geral, que se discute em vários momentos do presente capítulo, não deverá confundir-se com a prática mais restrita de *desigualdade rítmica*. Fuller (2012) faz notar que a classificação das notas como metricamente fortes ou fracas se aplicava a quaisquer notas e a qualquer estilo; seria uma distinção universal e estrutural à composição das obras. A *desigualdade rítmica*, pelo contrário, aplicava-se a determinadas notas e a determinado contexto, e subsistem dúvidas acerca da extensão da sua aplicabilidade. Escreve também Fabian (2003): “Apenas alguns investigadores (Neumann, por exemplo) discriminam, mas não de modo consistente, uma *convenção* francesa possivelmente exclusiva de interpretar de uma forma ritmicamente alterada passagens extensas de pares de notas curtas escritas com o mesmo valor, do uso possivelmente mais universal de flexibilidade rítmica *generalizada*, incluindo o tocar desigual de pares ou grupos de notas que não surjam necessariamente em cadeia.” (p. 180) (“Only a few researchers (e.g. Neumann) discriminate, but not consistently, between a possibly exclusive French *convention* of performing extended passages of equally written pairs of short notes rhythmically altered, and the possibly more universal use of *general* rhythmic flexibility, including uneven play of pairs or groups of notes not necessarily in chain.”). A autora distingue as duas práticas: descreve a primeira, mais específica, com o termo francês *notes inégales*, e a segunda, mais generalizada, com o termo *desigualdade* ou *inegalité*. Quanto à aplicabilidade daquela convenção francesa da música de dança, Neumann (1977, 1981, 1988) manteve sempre a mesma posição, apesar das vozes discordantes, defendendo que este seria um aspecto interpretativo particular àquela música (que consistia, numa série de notas iguais, em prolongar a primeira e encurtar a segunda) e que não seria generalizável.

²³ “Although the use of legato increased by the time of Bach, two-finger groups were still favoured. Musical grouping by pairs was achieved by articulation or rhythmic alteration, and even by dynamic differentiation.”

²⁴ Outro meio de enfatizar uma nota era ornamentá-la. Nesse sentido se empregaria o *vibrato*, que teria um carácter ornamental, pontual e não sistemático, sendo até por vezes evitado (Katz, 2004; Philip, 2004).

²⁵ “Many of these units or motifs derive originally from the spontaneously improvised embellishments and diminutions of seventeenth-century singers, placed on the accented syllables of emotive words in the text. By the end of the century, these motifs and short melodic ideas were being called *figures*, a term borrowed from the ‘figures of speech’ in an oration.”

Foi já notado o uso do silêncio na minha abordagem interpretativa a estas obras (Capítulo X).

Notou-se ainda no capítulo anterior o modo como o arco barroco potencia espontaneamente a desigualdade e a separação entre as notas. Este tipo de arco tornará evidente a dinâmica particular entre notas fortes e fracas de sequências de notas emparelhadas, em vez de as nivelar; os ataques curtos e desligados e as arcadas variadas conferem força rítmica à interpretação, realçam notas expressivas e figuras melódico-rítmicas, e tornam mais distintas as diferentes vozes (Fabian, 2000; Schröder, 2007).

A articulação, como meio essencial da construção e da expressão musical barroca, nasceu da convergência entre a necessidade de assegurar a clareza do discurso musical, através da estruturação, num primeiro nível, em pequenos agrupamentos de sons, constituídos numa entidade musical primária (as sílabas no canto) e as possibilidades e características técnicas dos instrumentos desenvolvidos na época. Convém salientar que, no caso dos instrumentos com cordas friccionadas, são as características do arco barroco – e não as do violino barroco – que determinaram o funcionamento dum discurso musical assente nas articulações. O aspecto geral do discurso musical barroco apresentava-se sob a forma de notas ou fragmentos de notas, separadas por curtas respirações. (Ungureanu, 2010, p. 169-170)

Enfatiza-se, como foi notado, a relação entre as indicações de arcadas presentes no manuscrito para violino (nomeadamente a ligadura) e a regra do *down-bow*, comum entre os violinistas franceses, que consistia em tocar os tempos fortes a partir do talão, colocando mais peso na primeira nota, numa métrica natural entre pares de arcadas (Lester, 1999; Schröder, 2007; Stowell, 1987).²⁶ De forma semelhante, a articulação na música para tecla e para sopros realizava-se de acordo com a hierarquia natural da música de dança e reflectia aquela regra nos modelos de dedilhação (Butt, 1990).²⁷

Em termos gerais, a música de tecla secular do Barroco pode ser dividida em várias categorias. A dança é a mais importante delas. ... Toda esta música (excepto o género lento da *allemande*) deriva dos acentos e dos agrupamentos numa determinada pulsação de passos e padrões de passos; a sua essência é métrico-rítmica.²⁸ (Troeger, 1983, p. 341)

O uso do arco barroco parece assim potenciar uma realização que tem em conta questões de articulação como as que acabam de ser mencionadas. A desigualdade de tensão própria deste tipo de arco opõe-se a um maior equilíbrio do moderno, mais pesado, que pressiona a corda de forma mais equivalente e favorece, pelo contrário, regularidade, igualdade e uma transição suave entre as arcadas. Tal aspecto relaciona-se com a execução *legato* que, como se notou no capítulo anterior, privilegia a continuidade (Fabian, 2005).

O fraseado romântico e moderno raramente é baseado em pequenas unidades, mas é um elemento integral do estilo *legato*. A longa linha romântica ou a ‘frase *climax*’ é tradicionalmente o tempo de respiração de um cantor ou intérprete de soprano. ... Linhas longas ligam naturalmente com uma forma de tocar *legato*.²⁹ (Haynes, 2007, p.184)

²⁶ Schröder (2007, p. 83) estabelece um paralelo entre esta organização das arcadas e os diversos passos de dança.

²⁷ Afirma também Butt (1990): “Esta regularidade do ritmo deriva dos padrões de dança que tanto influenciaram a estrutura e a métrica da música de Bach.” (p. 33) (“This regularity of rhythm derives from the dance patterns which so often influence the structure and metre of Bach’s music.”) Excepções a esta regra são ligaduras contrariadoras dessa métrica natural e/ou especialmente longas, que se abordam no Capítulo XIII (o arco barroco parece ser também especialmente propício à realização destes motivos, como se fará notar).

²⁸ “In general terms, the secular keyboard music of the Baroque may be divided into several categories. Dance is the most important of these ... All this music (except the slow type of *allemande*) derives from the accents and beat groupings of steps and patterns of steps; its essence is metric-rhythmic.”

²⁹ “Romantic and modern phrasing is seldom based on small units, but is an integral element of *legato* style. The Romantic long-line or ‘climax phrase’ is traditionally the length of a singer’s or wind player’s breath. ... Long-lines go together naturally with *legato* playing.”

As questões enunciadas realçam o papel determinante da articulação na transmissão do carácter *retórico* da composição-interpretação musical barroca. Na sequência das ideias expostas, observam-se agora diversos recursos que podem pôr em evidência tal carácter significativo.

Inferências interpretativas da articulação como *pronúncia*

A consideração do valor da expressão na prática musical barroca levou a que, como se notou, vários autores e intérpretes tenham vindo recentemente a realçar a necessidade de o intérprete expressar e incutir no ouvinte determinado *afecto* de forma clara e comprometida (Bylsma, 2001; Fabian, 2005; Haynes, 2007).³⁰ Os meios expressivos para o fazer foram previstos na época, em vários escritos. Fabian (2003, p. 244-245) realça precisamente que é sobretudo o uso de técnicas barrocas, mais do que de instrumentos antigos *per se*, que afecta a realização da articulação, do ritmo, da dinâmica. Aponta de resto criticamente, como se fez notar, a falta de atenção dada a estes aspectos interpretativos, sublinhando que “as técnicas da época, tal como o uso criterioso de flexibilidade rítmica e de acentuações métricas, contribuem para a vitalidade do ritmo, a clareza do pormenor harmónico-polifónico e a variedade do carácter musical”³¹ (Fabian, 2005, p. 19).

Segundo vários autores e músicos, a interpretação da música barroca envolve então um uso pleno de recursos que permitam enfatizar o carácter significativo dessa música. Tais recursos procuram nomeadamente diferenciar uma nota particularmente significativa (imprimindo-lhe uma determinada inflexão) e distinguir expressivamente as pequenas células de notas, em vez de procurarem um som que seja sustentado de forma contínua e homogénea e de favorecerem a realização de frases longas, que menospreza a variedade dos seus elementos constituintes (Fabian, 2003; Haynes, 2007). Essa ideia relaciona-se com a estética barroca, que “colocava a ênfase na qualidade retórica, falante, da música, que fomentava o delinear de grupos rítmicos e motivos melódicos breves.”³² (Fabian, Schubert, & Pulley 2010, p. 29) Nesse sentido a interpretação incorporará meios já enunciados, como a variedade de ataques, intensidade e articulação, a liberdade rítmica (agógica) e o silêncio empregues no sentido de distinguir notas e de clarificar grupos de notas, a hierarquia métrica, entre outros. Esses recursos para expressar o carácter significativo e expressivo da música seriam implícitos à própria notação da época (Fabian, 2003, 2005; Haynes, 2007). Frisa-se por exemplo a importância do compasso, que determinava não só o tempo e o carácter de uma obra mas também uma métrica e um padrão de acentos próprios. Newman (1985) refere Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) a esse propósito: “De Frescobaldi a Bach era entendimento comum que cada compasso tinha um padrão de acentuações específico, bem como um tempo inerente.”³³ (Newman, 1985, p. 21)³⁴ Os padrões de articulação eram assim também determinados pelo compasso e pela métrica a ele inerente.

³⁰ Haynes (2007, p. 170) distingue a transmissão de um *afecto*, que traduz no seu entender uma mudança no estado de espírito induzida do exterior para o interior, do estado subjectivo do intérprete romântico.

³¹ “... period techniques as well as the judicious use of rhythmic flexibility and metric stresses contribute substantially to the vitality of rhythm, clarity of harmonic-polyphonic detail and variety of musical character ...”

³² “... laid emphasis on a rhetorical, speaking quality of music, which fostered the delineation of brief rhythmic groups and melodic motives.”

³³ “From the time of Frescobaldi through Bach, it was commonly understood that each metric signature had a specific accent pattern as well as an inherent tempo.”

A multitude de compassos ainda em uso na época reflectia e clamava por uma variedade de padrões acentuais, fazendo emergir uma qualidade dançante, falante da música, através do ondear de pequenos gestos musicais em constante mutação mas ritmicamente bem definidos.³⁵ (Fabian, Schubert, & Pulley, 2010, p. 29)

Fabian (2000), que cita o trabalho de Newman, considera que os intérpretes não têm considerado particularmente este aspecto, mesmo que Bach tenha observado “meticulosamente” (p. 98) as regras de cada compasso que escolheu nos diversos aspectos da sua composição (na definição da harmonia, melodia, ornamentação, textura, do ritmo).

Ao longo do período entre 1945 e 75, o significado dos compassos barrocos, isto é, a informação neles contida quanto ao número de ‘pulsações estruturais’ ... dentro da barra de compasso, tem sido na maior parte dos casos ignorado. Em vez disso, prevaleceu uma forte ênfase na importância dos acentos no tempo, tanto no papel como na interpretação. Isto parece ter desviado a atenção de um exame abrangente da métrica, da acentuação (pulsação) e da articulação do ritmo.³⁶ (Fabian, 2003, p. 185-186)

Outros autores sublinham a importância da métrica na expressão e na articulação.

Nesta vertiginosa evolução, esquecemo-nos com frequência hoje em dia de reconhecer uma noção que era evidente para os antigos: a **métrica**,³⁷ ciência que classifica os agrupamentos de várias notas num conceito bem definido, a unidade métrica. Cada unidade métrica é portadora em si de uma expressão particular, é uma entidade musical indivisível, uma espécie de molécula rítmica.³⁸ (Clerc, 2000, p.11)

Ambas³⁹ estão intimamente ligadas; os tratados do século XVIII sobre as práticas interpretativas dos sopros e cordas ilustram com grande pormenor o modo como padrões específicos de notas legato e não legato se relacionavam com unidades métricas e padrões rítmicos específicos.⁴⁰ (Schulenberg, 2006, p. 21)

Para Fabian (2005, 2006a), a hierarquia rítmica e métrica inerente à interpretação das obras barrocas tem sido recentemente observada na interpretação de Bach por intérpretes que já não se limitam à tradicional classificação regular das notas de acordo com os tempos fortes e fracos, e acrescentam dinâmica e variedade à articulação, que aproximam da fala e da dança. Tal como a individualização de grupos motivicos curtos, este será outro procedimento que incorpora práticas articulatórias barrocas e permite uma articulação mais flexível (Fabian, 2005; Fabian et al., 2010; Fabian & Schubert, 2009).

³⁴ Newman (1985) justifica a consideração de Kirnberger na abordagem interpretativa de Bach pela proximidade que existiu entre ambos: “Kirnberger foi um amigo próximo e aluno de Bach. Copiou alguma da sua música ... Escreveu várias obras pedagógicas que reflectem obviamente os ensinamentos de Bach, em combinação com um estilo mais novo.” (p. 7) (“Kirnberger was a close friend and student of Bach. He copied some of Bach’s music ... He wrote several pedagogic works which obviously reflect Bach’s teaching in combination with a newer style.”)

³⁵ “The multitude of time signatures still in use at the time reflected and called for a variety of accentual patterns enabling a dancing, speaking quality to emerge through the constantly shifting yet rhythmically well-defined ebb and flow of small musical gestures.”

³⁶ “Throughout the 1945-75 period, the meaning of baroque time signatures, that is, the information contained in them regarding the number of ‘structural beats’ ... within the bar, has been mostly overlooked. Instead, there prevailed a strong emphasis of the importance of downbeat accents both on paper and in performance. This seems to have diverted the attention from a comprehensive examination of metre, accenting (pulse), and the articulation of rhythm.”

³⁷ A negrito no original.

³⁸ “Dans cette vertigineuse evolution, nous oublions souvent aujourd’hui de reconnaître une notion qui était évidente pour les anciens: la **métrique**, science qui classifie les groupements de plusieurs notes en un concept bien défini, le mètre. Chaque mètre est porteur en soi d’une expression particulière, il est une entité musicale indivisible, une sorte de molécule rythmique.”

³⁹ O autor refere-se a conceitos que expôs na frase anterior, as nuances circunscritas de articulação e de ritmo.

⁴⁰ “The two are intimately connected; eighteenth-century treatises on wind and string playing illustrate in great detail how specific patterns of legato and non-legato notes were related to particular meters and rhythmic patterns.”

Por sua vez, o aumento da duração das notas especialmente expressivas e a inflexão dada a grupos de notas particulares determinam também alguma flexibilidade na realização do ritmo (Donington, 1982; Fabian, 2000; Haynes, 2007; Jackson, 1997; Lawson & Stowell, 1999; Newman, 1985). A desigualdade na execução das notas e a realização “expressiva” (Fabian, 2003, p. 202) do ritmo determinavam a flexibilidade rítmica na articulação, o que contribuía para enfatizar o carácter significativo da música e trazer expressividade à interpretação, dentro dos limites de uma pulsação regular mas não inflexível (Fabian, 2003; Lawson & Stowell, 1999; Stowell, 2001).

A elasticidade de realização permite observar uma disparidade rítmica entre a escrita das obras e a interpretação. A própria notação rítmica de Bach de motivos com carácter ornamental (particularmente em andamentos lentos, como o *Adagio* BWV 1001 ou o *Grave*), muito exaustiva, deixa transparecer uma realização elástica: “Bach notou uma possível versão de execução ornamentada. Tocar as notas com precisão rítmica é por conseguinte um erro, pois a ornamentação espontânea nunca é ritmicamente estável nem exacta.”⁴¹ (Fabian, 2013, p. 7)⁴²

Nesta medida, o carácter das obras condicionará também o grau de flexibilidade – um andamento lento com muita ornamentação notada requeria mais flexibilidade, dado o carácter improvisatório da ornamentação (Lester, 199; Schröder, 2007). Fabian (2003) afirma mesmo que uma certa liberdade rítmica que estaria pressuposta à prática barroca podia ser uma forma de “ornamentação não escrita” (p. 193). Ou seja, podia revelar-se como uma das facetas de que se revestiria a liberdade do intérprete na recriação da obra, que iria para além da notação. Parece então fundamental a noção de flexibilidade, elasticidade, na interpretação. Esta noção está implícita não só na ornamentação escrita em valores muito curtos como também em aspectos interpretativos já referidos, como a variedade de articulação, o uso de silêncios de articulação, a ênfase dada a determinada nota pela intensidade e pela duração, a própria realização dos acordes.

A liberdade dentro da pulsação é sugerida não só pelos princípios da articulação ... mas por ornamentos escritos cujas notas com valores curtos muitas vezes falham em dar a soma certa. Seis fusas seguidas de quatro semifusas, todas notadas com uma única haste ... significam provavelmente ... um único gesto de aceleração que começa mais lento e termina mais rápido do que uma leitura literal indicaria. Ornamentos, saltos em linhas melódicas e acordes arpejados podem todos convidar a que se demore mais tempo nas notas em questão ou imediatamente depois delas.⁴³ (Schulenberg, 2006, p. 29)

⁴¹ “Bach notated a possible embellished performance version. Playing the notes rhythmically accurately is therefore a mistake, as spontaneous ornamentation is never rhythmically stable or exact.”

⁴² Fabian (2005) refere-se a esta questão ao analisar especificamente gravações de dois andamentos dos *Sei Solo* em violino: “A discussão anterior dos compassos iniciais do *Adagio* em Sol menor e da Sarabanda em Ré menor implicou já que os valores de muitas notas pequenas e de grupos de aspecto ritmicamente intrincado nas partituras de Bach reflectam o modo italiano de executar andamentos lentos. Daí ser mais apropriada uma interpretação mais ‘gestual’ do que metronómica.” (2005, p. 24) (“The earlier discussion of the G minor *Adagio*’s opening bars and of the D minor Sarabanda has already implied that the many small note values and rhythmically intricate looking groups in Bach’s scores reflect the Italian manner of delivering slow movements. Therefore a ‘gestural’ rather than metronomic performance is more appropriate.”). Ungureanu (2010) designa este tipo de ritmos por “ritmos de carácter improvisatório”, que contrapõe aos “ritmos firmes, rigorosos” (p. 77-78). Subdivide-os em grupos de notas com ritmos diferentes e em grupos de notas com valores iguais, e opina que aqueles devem ser tocados de forma mais rigorosa do que estes, pois “a própria diversidade de durações exprime falta de rigor e sugere um discurso de tipo livre e improvisatório. Para preservar esta característica, é imprescindível respeitar as durações escritas e preservar, o mais fielmente, a especificidade das fórmulas rítmicas envolvidas.” (p. 78)

⁴³ “Freedom within the beat is suggested not only by the principles of articulation ... but by written-out embellishments whose small note values often fail to add up properly. Six thirty-seconds followed by four sixty-fourths, all written on one beam ... probably signify

A flexibilidade é também notada numa perspectiva mais ampla, no uso elástico do tempo em determinados momentos expressivos ou cadências (Bach, 1753, Cap. III, § 8). Embora vários autores sublinhem que o tempo seria no Barroco menos medido e uniforme do que mais tarde veio a ser e do que poderiam deixar supor os próprios escritos da época (Lester, 1999; Newman, 1985), outros sublinham também que uma alteração acentuada do tempo não parece ser característica da interpretação da época, mas antes uma prática posterior (Schulenberg, 2006; Fabian & Ornoy, 2009). Fabian (2000, 2003, 2005) realça que a elasticidade rítmica referida se aplicaria especificamente à realização das pequenas células,⁴⁴ não de grandes frases;⁴⁵ crê por isso que uma tal prática não implicava a realização de mudanças de tempo acentuadas, que só a partir do século XIX se terão tornado comuns.⁴⁶ Numa época em que a estética passou a favorecer uma melodia *cantabile*, “os intérpretes parecem antes ter tido como objectivo atenuar os acentos métricos para permitir à linha melódica desenvolver-se de modo suave e independente.”⁴⁷ (Fabian, Schubert, & Pulley, 2010, p. 29)

Os diversos aspectos expostos têm sido destacados, entre outros, por autores e por intérpretes aqui citados, no que respeita à abordagem interpretativa feita hoje à música do Barroco, em particular de Bach. Uma interpretação na guitarra que pretenda aproximar-se do manuscrito das sonatas para violino e das indicações de articulação nele pressupostas considerará recursos como os que foram expostos.

Os recursos expressivos descritos no presente capítulo têm sido observados em gravações recentes de diversos instrumentos, incluindo o violino, como se fez notar na primeira parte deste trabalho, por parte de músicos seguidores de uma linha de interpretação afecta à *IHI* (foi especialmente mencionada no primeiro capítulo a gravação de Beyer, 2010, 2011/2011). Por essa razão a literatura consultada tem vindo a reflectir sobre estes aspectos da prática interpretativa barroca e a chamar a atenção para a sua observância. As práticas que envolvem o uso destes processos serão um sinal de que tem havido uma evolução nas práticas da música antiga, nomeadamente da música de Bach, que, segundo vários autores referidos neste trabalho, mais se aproximarão supostamente das práticas barrocas. Aludiu-se já no segundo capítulo a algumas gravações de obras de Bach na guitarra (Schmidt, 2000; Smits, 2009; Gallén, 2013) que deixam perceber o uso de alguns processos expressivos como os descritos, mas notou-se que as interpretações das sonatas no instrumento mostram a falta de atenção sistemática a vários aspectos que aqui se têm focado. Constatou-se a falta geral de observação do efeito articulatório expressivo de sinais como a ligadura, e de outras particularidades que dizem respeito tanto ao modo de separar e de unir as notas na interpretação (portanto à articulação em

... a single accelerating gesture that starts slower and ends quicker than a literal reading of the notation would indicate. Ornaments, leaps in melodic lines, and broken chords may all invite one to take additional time on or immediately after the notes in question.”

⁴⁴ Fabian (2000) refere como uma das componentes essenciais do estilo barroco “uma articulação com *nuances* mais circunscritas” (p. 84) (“a more locally nuanced articulation”). O mesmo é sublinhado por Schulenberg (2006, p. 21).

⁴⁵ “Em interpretações ‘fraseadas’ de andamentos mais lentos a flutuação de tempo é suave e ‘de longo alcance’; adequa-se ao típico hábito de um ligeiro abrandamento em fins de frase.” (Fabian, 2005, p. 22) (“In ‘phrased’ performances of slower type movements tempo fluctuation is smooth and ‘long-range’; it conforms to the typical custom of slight slowing down for phrase ends.”). Fabian contrapõe a tais interpretações “fraseadas” as “articuladas”, fruto de uma abordagem *historicamente informada*.

⁴⁶ Lester (1999, p. 47-48) destaca precisamente o tipo de *rubato* presente em gravações dos *Sei Solo* em violino moderno, que identifica como uma tendência para atrasar em determinados momentos, sobretudo nas passagens ornamentais em figuras muito curtas.

⁴⁷ “... performers seem to have aimed at subduing metrical stresses to enable the melody line to develop smoothly and independently.”

sentido estrito) como às formas de transmitir uma intenção expressiva a determinadas notas e grupos de notas, que se prendem com a articulação tal como ela tem sido observada neste capítulo – aqui entra a consideração do uso do silêncio de articulação, da observância da métrica indicada pelo compasso, da flexibilidade rítmica. O presente capítulo centra-se agora na abordagem a tais recursos na minha proposta interpretativa das sonatas de Bach na guitarra.

Abordagens na guitarra

Salientou-se já neste trabalho o facto de vários autores e músicos fazerem notar que nem sempre os intérpretes *modernos* (e mesmo aqueles que tocam em instrumentos da época) têm em conta aspectos da realização da música barroca como os que foram expostos, e que evidenciam frequentemente, pelo contrário, uniformidade e regularidade, realizando os ritmos de forma muito medida e as notas de modo indiferenciado (Fabian, 2003; Harnoncourt, 1995; Haynes, 2007; Lawson & Stowell, 1999).

Quando se tocam todas as notas de modo igualmente perfeito e com a mesma intensidade, não se fazem diferenças e soa tudo da mesma maneira. ... O intérprete ‘moderno’ cuida cada nota, quer dissonante quer consonante, quer esteja numa parte importante ou não importante do compasso, quer seja ligada ou tocada em arcadas separadas. Cuida, mas sempre da mesma maneira.⁴⁸ (Bylsma, 2001, p. 131)

Uma ideia semelhante foi aqui apontada nas gravações das sonatas em guitarra, em que se destacou a igualação das notas, que se relacionou com a regularidade métrica, rítmica e de tempo. A distinção de pequenos grupos de notas é outra prática que também tem sido desconsiderada – não se recorre habitualmente ao silêncio e privilegia-se, pelo contrário, a continuidade sonora e as frases longas.

Em contrapartida, a minha realização não se identifica com tal abordagem e é sobretudo neste aspecto que se afasta das características da maioria das interpretações destas obras na guitarra e se aproxima de noções subjacentes à articulação barroca. Embora seja menos imediata e sacrifique aspectos de realização no instrumento, a opção por preservar os ritmos originais e por recorrer ao silêncio traz consequências à articulação realizada. Para além de contribuir para tornar o texto original mais claro, como se notou nos capítulos anteriores, ajuda a enfatizar o carácter retórico das obras (que se constroem desta forma através da sua própria interpretação). Espelha assim uma procura interpretativa na guitarra que pretende conferir uma intenção significativa à *pronúncia* de notas e figuras. Uma tal opção valoriza uma ideia de *descontinuidade* e *separação*, que se contrapõe à de *continuidade* e *ligação* das interpretações que foram citadas.

O uso do silêncio de articulação na separação entre notas e grupos de notas

Como já se fez notar, a realização do silêncio escrito (a pausa) permite tornar mais clara a linha melódica de cada voz e possibilita também um uso mais pleno do silêncio na articulação. Por sua vez, este último recurso permite definir o contorno melódico-rítmico de unidades curtas de notas e distinguir os que têm ligadura dos

⁴⁸ “When playing all notes equally perfect and equally loud, one lacks difference and everything sounds the same. ...The ‘modern’ player cares for every note, whether dissonant or consonant, whether on an important or unimportant part of the bar, whether slurred together or bowed back and forth. He takes care, but always in the same way.”

restantes.⁴⁹ A individualização destes pequenos grupos é uma prioridade da articulação usada na minha interpretação, que os separa através do silêncio e os distingue através da intensidade, do ritmo e da medida de ligação entre as notas. Vários exemplos que agora se ilustram surgem assim como uma sugestão de realização na guitarra que se contrapõe a abordagens em que as notas surgem tendencialmente indiferenciadas.

A Figura XII-1 reproduz uma passagem da *Fuga BWV 1001* em que grupos de notas com contornos rítmico-melódicos distintos se diferenciam através da articulação e se tornam separados através do não prolongamento das notas, usando-se sempre que possível curtos silêncios de articulação entre eles. Individualizam-se nomeadamente pequenos grupos de três notas por grau conjunto descendente que terminam na nota forte do 3º tempo dos c. 7 e 8 (*ré-dó-si* e *dó-sib-lá*, respectivamente), grupos longos de notas por grau conjunto descendente (c. 7, 8, 10), e grupos por grau disjunto. Em todos os compassos, a primeira nota de cada tempo (o compasso é ♩), assinalada no exemplo, surge sempre ligada à anterior, por grau conjunto, e separada da seguinte, por salto; de modo a enfatizá-la e a torná-la distinta, confere-se-lhe uma duração ligeiramente maior, separando-a depois da nota seguinte. Esta execução individualiza assim determinadas notas e grupos de notas sem recorrer à sustentação das diversas vozes, e propicia uma realização particularmente flexível da passagem, tornando igualmente evidente a acentuação métrica a cada dois tempos. O exemplo ilustra ainda a manutenção do mesmo padrão de dedilhação de mão esquerda para vários motivos em sequência e o uso de cordas diferentes para ligar expressivamente graus conjuntos sempre que possível; as notas por grau disjunto são largadas sucessivamente e não se usam posições fixas na sua execução, desligando-as.

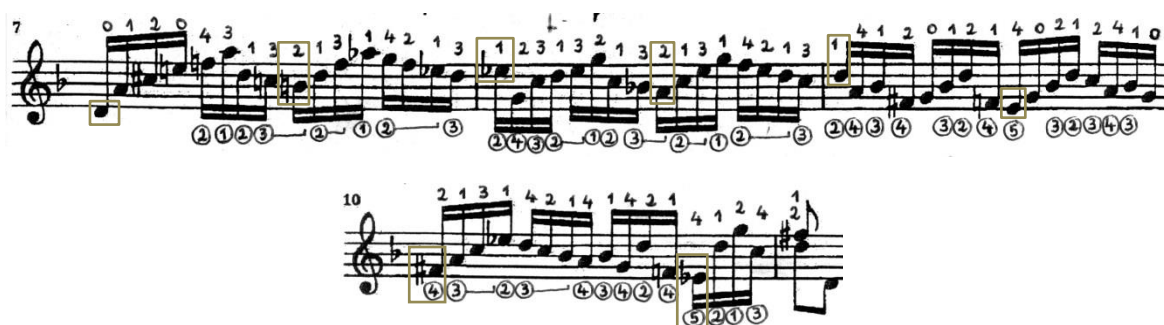


Figura XII-1 – *Fuga BWV 1001*, c. 7-11. [Anexo, Exemplo 13]

A Figura XII-2 reproduz uma realização semelhante. O silêncio de articulação após a emissão de cada baixo (assinalado) permite identificar claramente esta nota e distinguir os curtos grupos de notas por grau disjunto que se lhe seguem por salto. Aquele baixo é ligado às notas anteriores, sendo um ponto de chegada de diversas sequências por grau conjunto em movimento descendente, que se assinalam. Imprime-se uma dinâmica e uma direcionalidade própria à sequência melódica desta voz do baixo através da sua individualização e também de um ataque incisivo, e procura-se ainda particularizar os pequenos grupos de notas que apresentam contornos diferentes (por grau conjunto ou disjunto, por movimento ascendente ou descendente),

⁴⁹ A ideia de não separar ideias musicais que se relacionam e de separar aquelas que traduzem o fim de uma ideia e o início de outra, mesmo que não haja uma pausa escrita, era especialmente vincada na época nomeadamente por Quantz (1752, Cap. XI, § 10, p. 106).

tornando-os distintos ao nível da articulação (assinalam-se notas por grau conjunto descendente que se ligam particularmente) e separando-os. O recurso propicia uma acentuação à mínima (o compasso é também ϕ).

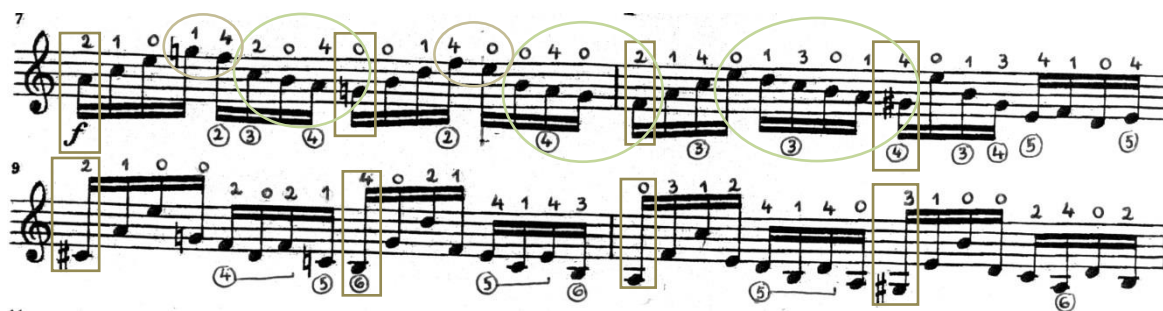


Figura XII-2 – *Allegro* BWV 1003, c. 7-10.⁵⁰ [Anexo, Exemplo 14]

Na Figura XII-3 ilustra-se uma passagem do *Andante* em que se procura distinguir nomeadamente a figura do *grosso*⁵¹ (3º t. do c. 18) e a dissonância provocada pelas notas *mi-fá#* (1º t. do c. 19). Tanto aquele *grosso* como o anterior *circolo mezzo* (1º t. do c. 18), motivos ornamentais, são individualizados através da sua separação das notas anteriores e seguintes, e realizados também de uma forma leve e *legato*, em cordas diferentes, nas notas por grau conjunto (as notas por grau disjunto tocam-se na mesma corda). A referida dissonância surge destacada no silêncio, cortando-se ligeiramente a nota anterior, *fá#*.



Figura XII-3 – *Andante* BWV 1003, c. 18-19.

A execução das notas por grau disjunto ascendente assinaladas nos c. 37-38 do *Allegro*, reproduzidas na Figura XII-4, segue a indicação de ligadura do c. 39, que distingue um grupo semelhante de três notas, embora descendentes (esse c. 39 é de novo reproduzido no capítulo seguinte, Figura XIII-35, em que se discute a sua realização). Separam-se assim essas três notas da nota seguinte através de um curto silêncio de articulação, apesar de não apresentarem ligadura. Aquela última nota (a quarta) liga-se particularmente à nota subsequente nos casos (assinalados) em que formam um pequeno grupo por grau conjunto descendente, que se individualiza. O baixo desta passagem é também distinguido através de um ataque incisivo e de uma ligeira maior duração, embora não se mantenha a soar enquanto se tocam as notas seguintes.

⁵⁰ O exemplo mostra claramente a realização das notas por grau conjunto em dicorde. A mesma opção é tomada na execução das duas notas por grau conjunto da Figura XII-4, à frente ilustrada.

⁵¹ O *grosso* era uma figura de quatro notas semelhante ao *circolo mezzo*. A maioria dos autores barrocos concordava que no *grosso* a primeira e a terceira nota seriam coincidentes (Bartel, 1997; Haynes, 2007) e para alguns deles, nomeadamente W. C. Printz (1641-1717), no *circolo mezzo* seriam iguais a segunda e a quarta. Costa (2012, p.164-166) menciona a interpretação na guitarra daquela primeira figura, discutindo o uso de ligados e da *campanela*.

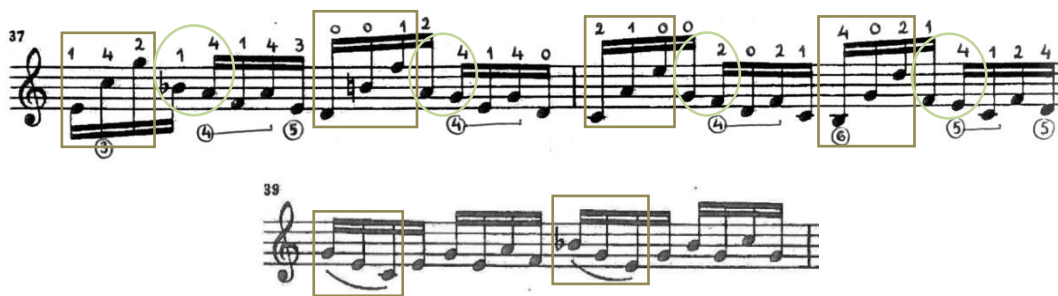


Figura XII-4 – *Allegro* BWV 1003, c. 37-39.

Noutros casos as notas isolam-se através do silêncio como consequência da opção de não prolongar as vozes (caso das notas do soprano e sobretudo do baixo). Na Figura XII-5 a realização do baixo *sol* (c. 1) com o valor rítmico escrito possibilita enfatizá-lo através do seu ataque e do silêncio anterior e posterior à sua emissão, que o individualiza e o torna distinto da célula seguinte em que as notas se ligam através de uma ligadura. Por sua vez, a observação do valor de colcheia do baixo do 1º tempo do c. 2 permite realçar a subida cromática dessa voz de uma forma que distingue e individualiza cada uma das notas (*ré-ré#*) pela sua separação e pelo seu ataque, e não pelo seu prolongamento.



Figura XII-5 – *Grave* BWV 1003, c. 1-2. [Anexo, Exemplo 15]

Na Figura XII-6 os baixos *lá* e *sol* do c. 21 (3º e 4º tempo, respectivamente) adquirem um carácter pontuado e incisivo precisamente através da realização dos valores escritos e da sua consequente separação dos grupos de notas seguintes, abarcados pela ligadura. Uma tal opção torna ambas as passagens mais diferenciadas da seguinte (1º-2º tempo do c. 22), em que a longa ligadura de Bach surge já sobre todas as notas, incluindo o baixo inicial (*fá*). Aqui deixa-se o baixo soar um pouco (tocando-o na 5ª corda), de forma a misturar-se com as notas seguintes, ao contrário da realização descrita para o c. 21. A escrita de Bach parece traduzir uma intenção musical diferente em ambos os casos, que se procura ter em conta através de realizações diferentes no instrumento.



Figura XII-6 – *Grave* BWV 1003, c. 21-23 (final).

O silêncio articulatório é assim usado no sentido de individualizar uma nota separada de um grupo com ligadura, que pode assim tornar-se particularmente expressiva (outro recurso expressivo que aplico a notas particularmente significantes, que surgem muitas vezes isoladas, é um ligeiro *vibrato*).⁵²

A Figura XII-7 (A e B) traduz a realização da passagem inicial de cada uma das secções do *Allegro*. Em ambos os casos o primeiro baixo não se mantém a soar mais tempo do que o notado e separa-se mesmo da nota seguinte através do silêncio, um processo que ajuda a individualizar o baixo, a enfatizá-lo e a torná-lo distinta das notas seguintes. O agrupamento das notas pode aqui fazer-se de diversas formas. Pode considerar-se (Figura XII-7-A) que existe em ambos os compassos ilustrados, c. 1 e c. 25, um *circolo mezzo* (*dó-mi-lá-mi* e *mi-sol-si-sol*, respectivamente), que começa depois do tempo (na segunda nota) e se torna individualizado através da sua separação do baixo inicial e também das notas seguintes; estas surgem no primeiro exemplo (c. 1) por grau conjunto descendente (*ré-dó-si-lá*) em relação à última nota do *circolo mezzo* (*mi*), e possuem um carácter ornamental (*mi-ré#-mi*) no segundo exemplo (c. 25). Pode alternatively entender-se (Figura XII-7-B) que um primeiro grupo de notas é delineado em ambos os compassos a partir do tempo por grau disjunto ascendente (1º e 3º t.) e que um segundo grupo (2º e 4º t.) evidencia no c. 1 uma *tirata*⁵³ por grau conjunto descendente (a começar no *mi*) e no c. 25 um *circolo mezzo* (*sol-mi-ré#-mi*).

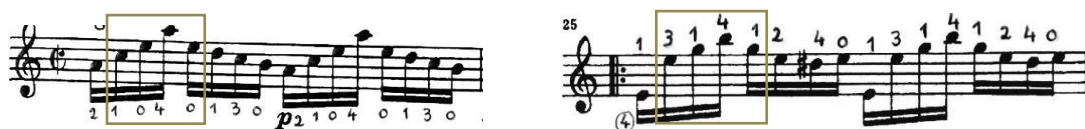


Figura XII-7-A – *Allegro* BWV 1003, c. 1 e 25, respectivamente. [Anexo, Exemplo 16a]



Figura XII-7-B – *Allegro* BWV 1003, c. 1 e 25, respectivamente. [Anexo, Exemplo 16b]

Estes exemplos ilustram a variedade de formas de agrupar as contínuas sucessões de semicolcheias características da escrita de Bach.

Atacar uma nota a partir do silêncio permite assim que lhe seja conferido um destaque particular, pelo que se torna um recurso fundamental para distinguir notas particularmente expressivas, como as dissonantes, mesmo nos casos em que surgem sem ligadura. Por exemplo, na Figura XII-8 ilustra-se uma passagem do *Allegro* em que as notas *si*, *sol#* e *ré#* têm um carácter de apogiatura; enfatizam-se por isso na intensidade e duração, apesar de partirem de tempos fracos. Realizam-se assim estes grupos de duas notas como se tivessem uma ligadura, separando-os uns dos outros, destacando a primeira nota e realizando-os em dicorde (esta forma de interpretar as notas com ligadura particulariza-se no capítulo seguinte). Podem também tocar-se em

⁵² Para Bylsma (2000), “as notas com ‘verdadeiro’ conteúdo expressivo são a maior parte das vezes separadas.” (p. 136) (“Notes with ‘real’ expressive content are, more often than not, separate.”)

⁵³ A *tirata* é outra figura barroca que consiste numa passagem rápida, em escala, que abrange quatro a oito notas, ou mais (Bartel, 1997, p. 409).

unicorde usando ligados ascendentes ou, caso se opte por não recorrer a ligados, atacando a nota que resolve de modo particularmente *piano* e um pouco mais tarde.



Figura XII-8 – *Allegro* BWV 1003, c. 52 (4º t.)-53.

A Figura XII-9 reproduz outro conjunto de notas que procuram individualizar-se e distinguir-se das anteriores. As notas assinaladas ligam-se particularmente através da sua execução em cordas adjacentes: a realização do *dó#* na 3ª corda proporciona uma maior ligação entre esta nota e a sua resolução, o *ré*. Além disso, executá-la nessa corda obriga a um salto de mão esquerda e portanto a separá-la da nota anterior (*sol*), o que permite enfatizá-la ainda mais. O mesmo processo é usado no motivo seguinte, *lá-sib*.



Figura XII-9 – *Fuga* BWV 1005, c. 74.

Tanto este último exemplo como o anterior tornam evidente o destaque dado a pequenos elementos que pretendem transmitir aquele curto elemento cromático.

O carácter retórico da interpretação é assim proporcionado pela expressividade conferida a notas particulares (baixos, dissonâncias); o facto de as notas partirem do silêncio e gerarem silêncio reforça o seu efeito expressivo. Através deste meio tornam-se também distintos os diferentes grupos de notas. O uso do silêncio numa multiplicidade de formas torna a interpretação mais respirada e assegura uma *pronúncia* da música que a torna aproximada da fala. Cada nota e cada grupo de notas tornam-se mais individualizados, mais expostos. O silêncio influencia não só a realização rítmica mas mesmo o próprio andamento, adiando por vezes a entrada de uma nota sem que o tempo *perdido* seja sempre recuperado na totalidade.

A dedilhação de mão direita na individualização das notas

O relevo atribuído a uma nota é igualmente influenciado pelo tipo de ataque e por isso as notas particularmente expressivas ou que iniciam um determinado grupo a distinguir destacam-se igualmente por um ataque que pretendo claro e preciso (com o uso de unha, numa zona da corda que potencie uma sonoridade clara) e simultaneamente leve, não denso nem *acentuado*.⁵⁴ O tipo de ataque depende no entanto do carácter das obras – um andamento rápido com um *afecto* especialmente vigoroso será propiciado por um ataque assertivo e brilhante, outro lento e expressivo por um ataque menos marcado e uma sonoridade densa.

⁵⁴ Donington (1982) descreve a importância de uma articulação “incisiva” (p.167). Não deixa, no entanto, de fazer notar a necessidade de subtilidade na sua realização (Donington, 1947, p. 240).

Um dos recursos que pode determinar a intensidade e que permite assim diferenciar o peso das notas na guitarra é o ataque da mão direita, como se fez notar. Em diversas passagens procuro usar o dedo tendencialmente mais forte (o médio) nas notas a destacar e reservar o anelar essencialmente para sequências arpejadas (sobretudo para notas pedal) e para notas fracas que podem ser especialmente sonantes, como cordas soltas ou as últimas notas de um grupo com ligadura, como se fez notar.

Na passagem em arpejo da *Fuga* BWV 1001 reproduzida na Figura XII-10 recorre-se ao médio (*m*) nas notas mais agudas, destacadas. O c. 50 apresenta um dos momentos em que não se torna possível a realização de uma tal dedilhação de mão direita e se recorre ao anelar numa destas notas (2ª e 4ª t.); no entanto, realizam-se as notas seguintes com o esquema *i-m-i*, coincidindo assim o indicador com partes fracas do arpejo e o médio com as fortes.



Figura XII-10 – *Fuga* BWV 1001: c. 48-50, respectivamente.

A Figura XII-11 reproduz outra passagem da referida fuga, que ilustra o recurso ao anelar na realização dos arpejos e da última nota com ligadura. Tal opção permite realizar esta nota mais *piano* do que se fosse usado o médio, que potencia um ataque tendencialmente mais pesado. O uso do médio teria sido uma solução mais imediata, já que a segunda e a terceira nota da ligadura se tocam em cordas contíguas. De um modo semelhante, realiza-se com o anelar a nota mais fraca do grupo com ligadura, *mi* (solto, na 1ª corda), no compasso do *Allegro* ilustrado na Figura XII-12.



Figura XII-11 – *Fuga* BWV 1001: c. 69-70.



Figura XII-12 – *Allegro* BWV 1003: c. 2.

Opções de dedilhação de mão direita como estas, que são de resto comumente aplicadas na guitarra neste e noutros repertórios, representam uma opção ideal e básica, que procura enfatizar uma nota forte ou expressiva. No entanto, há momentos em que tais padrões não são realizáveis, obrigariam a usar dedilhações pouco cómodas no instrumento⁵⁵ ou envolveriam mesmo o sacrifício de outros efeitos pretendidos. Nestes casos o resultado musical desejado tem de ser procurado de outras formas, nomeadamente através de

⁵⁵ Isso mesmo é notado por Alves (2012, p. 32).

um maior controle da força imprimida a cada dedo – em última análise, como já se fez questão de frisar neste trabalho, poderão obter-se efeitos idênticos através do uso de qualquer dedo, desde que a intensidade e o ataque sejam controlados. Pode assim compreender-se a importância que adquire o uso intencional da mão direita na realização musical no instrumento.

Outro recurso que envolve a mão direita e pode determinar o modo de *pronunciar* determinado motivo é a repetição de um dedo. Este processo permite destacar cada uma das notas e nivelar o seu peso, sendo particularmente apropriado à realização de notas repetidas numa mesma voz, que têm uma intenção articulatória semelhante e se tornam assim mais destacadas. Fica aqui ilustrado no tema inicial da *Fuga* BWV 1001 (Figura XII-13).



Figura XII-13 – *Fuga* BWV 1001: tema (c. 1-2).

O recurso descrito confere uma intenção musical semelhante à repetição das arcadas no violino, processo que destacaria uma articulação ou atribuiria vivacidade a um motivo, num contexto específico.⁵⁶ Quantz (1752) previa a realização de notas com a mesma altura (e caso não tivessem uma ligadura) em arcadas que as tornassem separadas, remetendo para o efeito expressivo de uma tal articulação: “Se se quisesse tocar aqui as colcheias sem repetição do arco ou sem o soltar, a expressão não seria só muito letárgica, mas produziria também um sentido completamente diferente.”⁵⁷ (Cap. XVII, Secção II, § 8, p. 193) É necessário no entanto algum cuidado ao recorrer ao *staccato* na guitarra na realização dessas notas: embora este recurso diminua o valor de uma nota e possa por isso torná-la mais fraca, pode também acentuá-la.

O exemplo da *Fuga* BWV 1003 reproduzido na Figura XII-14 mostra o uso da mesma dedilhação (médio e indicador) no motivo característico, que não só torna evidente uma determinada articulação deste motivo como ajuda a individualizá-lo. Nota-se também neste exemplo o recurso ao anelar (*a*), que é usado recorrentemente em notas fracas, como se ilustra nos c. 1, 3, 7, 8.



Figura XII-14 – *Fuga* BWV 1003: c. 1-8.

⁵⁶ Schröder (2007) faz notar que um efeito semelhante poderá ser conseguido no violino através da repetição de um dedo da mão esquerda: “O intérprete barroco usará ocasionalmente o mesmo dedo mais do que uma vez em notas consecutivas separadas por arcadas, de modo a realçar uma articulação importante.” (p. 27) (“The baroque player will occasionally use the same finger more than once on consecutive notes separated by bow strokes in order to highlight an important articulation.”)

⁵⁷ “Si l’on vouloit ici jouer les Croches sans repetition de l’archet ou sans le detacher; l’expression seroit non seulement ennuyeuse, mais effectuerait aussi tout un autre sens.”

O uso do mesmo dedo numa mesma voz pode assim contribuir para a distinguir e individualizar, o que sucede também em passagens por arpejo. No exemplo reproduzido na Figura XII-15, ilustra-se não só o uso do anelar (*a*) numa nota fraca, a nota pedal, como a repetição dos mesmos dedos (indicador e anelar), repetição que ajuda a individualizar cada voz e a conferir-lhe uma intensidade e regularidade semelhante.



Figura XII-15 – *Fuga* BWV 1001: c. 64.

A dedilhação de mão direita pode então ser outro elemento determinante da intenção expressiva que se confere a uma nota ou a um motivo.⁵⁸

Padrões de dedilhação para motivos idênticos

A prioridade em individualizar estas figuras musicais gera outra realização ao nível da articulação. Na interpretação que apresento tal individualização passa não unicamente por pôr esses motivos em evidência mas também por fazer uso de processos que confirmam identidade a motivos que se reiteram.

A notação de Bach reitera padrões melódico-rítmicos (identificados muito frequentemente através da ligadura) que se sucedem por vezes de forma exacta, outras vezes com variações melódicas ou rítmicas, e que remetem para o uso de figuras relacionadas nomeadamente com a imitação. Há motivos repetidos num mesmo andamento, por vezes em sequência, de forma continuada, e mesmo em andamentos diferentes ou em sonatas distintas. A mesma intenção de padronização surge na indicação de sinais de dinâmica em momentos idênticos, na *Fuga* e no *Allegro* BWV 1003, ou na notação da ligadura em motivos idênticos. Uma ideia semelhante é apontada por Butt (1990) a propósito das indicações de articulação dadas pelo compositor através da ligadura, quando frisa que “Bach tinha mesmo como *intenção* a consistência das notações. As consistências ultrapassam largamente as inconsistências. Os problemas editoriais preocupam-se em geral com incompletude e não com inconsistência.”⁵⁹ (Butt, 1990, p. 131) Essa consistência a que se refere Butt, que se faz notar exaustivamente no capítulo seguinte, pode levar a procurar uma coerência de articulação na interpretação dos motivos sem ligadura. Pode assim inspirar, na realização de células melódico-rítmicas semelhantes, uma articulação que procure realçar essa uniformidade e que se torne, desse modo, padronizada. No entanto, pode também suscitar, pelo contrário, uma articulação que procure encontrar modos diversos de executar tais motivos e se torne assim propositadamente variada.

Como na guitarra a dedilhação é um meio fundamental para transmitir uma determinada intenção ao nível da articulação, opto por prestar uma especial atenção às escolhas de mão esquerda na realização destes motivos. A minha opção estética passa por manter os mesmos padrões de dedilhação em motivos

⁵⁸ A dedilhação de mão direita é abordada quanto à realização das notas com ligadura no próximo capítulo (p. 335-336).

⁵⁹ “... Bach did *aim* at consistency of markings. The consistencies vastly outweigh the inconsistencies. Editorial problems are usually concerned with incompleteness rather than inconsistency.”

que apresentam um contorno melódico-rítmico idêntico, mesmo quando isso obriga a recorrer a soluções pouco imediatas e dificulta até a execução. Tal escolha interpretativa parte do princípio de que a homogeneidade de articulação é uma leitura possível da referida consistência destes motivos, e surge sobretudo como reacção a uma realização no instrumento que tem sido guiada pela facilidade e pelo imediatismo de execução, e tem levado a que motivos semelhantes se articulem ora de uma forma igual ora de uma forma diferente, sem demonstrar a procura de uma determinada opção de articulação. Este aspecto foi particularmente notado nos Capítulos VII e IX.

Há indicações na escrita de Bach de que os mesmos motivos poderiam ser articulados da mesma forma. Tanto a repetição sequencial de grupos de notas com contornos melódicos e/ou rítmicos idênticos ou similares como a notação consistente da ligadura podem propiciar uma tal leitura. A homogeneidade que aqui procuro é apontada por Walls (1984) a propósito de indicações de dedilhação de violinistas da época. O autor refere nomeadamente sonatas para violino de Jacques Aubert (1689/1753) compostas cerca de 1723, numa edição revista cerca de 1735 com indicações de dedilhação: “Este volume está repleto de dedilhações, muitas delas sequenciais ou, por outras palavras, seguindo a regra expressa por Leopold Mozart no seu tratado de que passagens semelhantes devem ser tocadas com dedilhações semelhantes.”⁶⁰ (Walls, 1984, p. 309)⁶¹

Opto assim por procurar uniformizar os padrões de dedilhação na realização de padrões com um contorno melódico-rítmico igual ou semelhante. Recorro a cordas contíguas ou introduzo ligados nos mesmos momentos sempre que possível, de modo a que o mesmo motivo seja articulado da mesma forma. Nos casos em que a mesma dedilhação não pode manter-se por contingências de execução instrumental, procuro obter uma intenção musical semelhante através de outra dedilhação e/ou compensando com uma articulação de mão direita que propicie um efeito semelhante. A mesma opção não se evidenciou nas transcrições analisadas, que sacrificam o resultado musical de várias passagens a favor da facilidade de realização no instrumento.

As figuras que se seguem evidenciam exemplos de motivos, tanto com ligadura como sem ligadura, que foram interpretados com o mesmo padrão de dedilhação de mão esquerda. No caso das notas com ligadura, muitos outros exemplos são ainda dados no capítulo seguinte.⁶²

Os grupos de notas que se sucedem em movimento descendente, por grau disjunto, no início do *Presto* (e se repetem noutro registo na segunda secção do andamento), são realizados sistematicamente em dicorde: cada par de notas é tocado em cordas adjacentes, de modo a manter o padrão de articulação (Figura XII-16).



Figura XII-16 – *Presto* BWV 1001: c. 1-3.

⁶⁰ “This volume is sprinkled with fingerings, many of them sequential or, in other words, following the rule spelt out by Leopold Mozart in his treatise that similar passages should be with similar fingering.”

⁶¹ Refere ainda, a propósito, sonatas para violino de Jean-Baptiste Cupis (de cerca de 1740) em que “os padrões sequenciais são dedilhados de forma idêntica.” (Walls, 1984, p. 311) (“... sequential patterns are fingered the same way ...”)

⁶² Outros foram já ilustrados anteriormente, por exemplo nas Figuras XI-6 (p.285), XI-9 (p.286) ou XI-12 (p.289).

O exemplo reproduzido na Figura XII-17, já parcialmente ilustrado na Figura XI-15 (p. 292), ilustra o uso do mesmo padrão de dedilhação na realização de uma pequena figura desta passagem da *Fuga* BWV 1001, o já citado *circolo mezzo*. A primeira e a quarta nota são executadas na primeira corda, e a segunda e a terceira na segunda. Há assim uma mudança de corda num momento idêntico, o que resulta na realização da mesma articulação deste grupo de notas por grau conjunto.⁶³ Este é um exemplo que ilustra também claramente o agrupamento de pequenos motivos melódico-rítmicos de uma forma não regular.



Figura XII-17 – *Fuga* BWV 1001: 42-44.

A Figura XII-18 reproduz uma passagem da mesma fuga. Realizam-se de forma idêntica as notas que constituem ambos os grupos curtos assinalados, que surgem em sequência (o pequeno grupo de duas notas assinalado por uma linha curva é sempre tocado em unicorde, procurando compensar-se essa contingência de realização no instrumento com uma execução especialmente *legato*, leve). Os pares de notas por grau disjuntivo ascendente anteriores ao motivo com uma longa ligadura (c. 68) são todos tocados em cordas adjacentes.



Figura XII-18 – *Fuga* BWV 1001: 66-68.

O motivo dos c. 45-46 e 53-54 da *Fuga* BWV 1003, reproduzido na Figura XII-19, foi já referido e ilustrado com opções de dedilhação nas transcrições consideradas (p. 160-161). Apresenta-se aqui uma realização que mantém em ambos os exemplos o padrão de dedilhação de mão esquerda tanto nas notas por grau disjuntivo descendente (1ª t.) como nos pares de notas com ligadura (2ª t.). As primeiras são todas executadas em cordas diferentes (que não se deixam no entanto soar) e as notas com ligadura são também invariavelmente tocadas em cordas contíguas, pese embora a dificuldade que tal opção cria no primeiro exemplo (2º t. do c. 45), em que origina uma grande extensão dos dedos da mão esquerda. Este é um exemplo de uma passagem que a maior parte dos intérpretes resolve de uma forma diferente, como se notou.

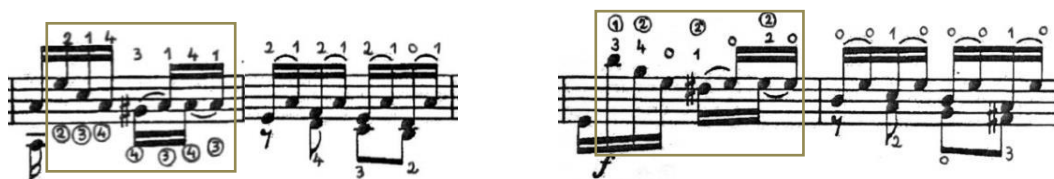


Figura XII-19 – *Fuga* BWV 1003: c. 45-46 e 53-54, respectivamente.

⁶³ No caso do segundo motivo assinalado, esta opção origina uma extensão considerável de mão esquerda, na passagem da penúltima nota do *circolo mezzo* (*mib*) para a última (*fá*). Este exemplo ficou ilustrado também na Figura XI-15 (p. 292).

Na Figura XII-20, que reproduz um excerto da *Fuga* BWV 1003, realiza-se a mesma dedilhação de mão esquerda em ambas as longas passagens ornamentais com ligadura em sequência. Exemplifica-se também nesta figura o recurso a ligados ascendentes (já ilustrado no Capítulo XI, p. 288-289), de duas e de três notas, entre notas que ocupam a mesma posição nesta passagem.



Figura XII-20 – *Fuga* BWV 1003: c. 84-86.

De um modo semelhante, as duas sucessões de notas com ligadura, em movimento descendente por grau conjunto (e disjunto, no primeiro grupo do c. 178), ilustradas na Figura XII-21, têm uma realização igual no instrumento, sempre em cordas diferentes.



Figura XII-21 – *Fuga* BWV 1003: c. 173 e 178.

A Figura XII-22 reproduz uma passagem do *Allegro* que alterna notas com e sem ligadura. Os motivos com ligadura de três notas, por grau conjunto descendente, são sempre realizados em cordas diferentes, neste caso contíguas, como se deduz da indicação de dedilhação. As restantes notas, sem ligadura (1º e 3º t.), por grau disjunto ascendente, surgem dedilhadas de forma semelhante, recorrendo à mesma corda e a cordas diferentes nos mesmos momentos. Única exceção é o 3º tempo do c. 22: aqui tocam-se em cordas diferentes as duas primeiras notas (*lá*, *si*), que são por grau conjunto e soam deste modo mais ligadas, e as duas últimas (*dó*, *fá#*) – neste último caso largam-se os respectivos dedos (1 e 2) para sugerir uma articulação desligada semelhante aos outros pares de notas por grau disjunto ascendente.



Figura XII-22 – *Allegro* BWV 1003: c. 21-22.

Outra passagem do *Allegro* mostra a manutenção de um padrão de dedilhação de mão esquerda na realização das notas com ligadura (só no 2º tempo há uma ligeira diferença, tocando-se o *mi* e o *fá#* na mesma corda, a 4ª), como se fará notar de novo na Figura XIII-45 (p. 355). Para além disso, a nota fora da ligadura e a seguinte tocam-se sempre na mesma corda, o que se assinala no respectivo exemplo (Figura XII-23). Os grupos de notas do c. 20, sem ligadura, por grau disjunto e conjunto, dedilham-se também de uma forma idêntica, usando sempre cordas contíguas. Aqui se mostra ainda o recurso à corda solta mas igualmente, em contrapartida, a posições altas, uma contingência da execução de todas as notas em cordas diferentes. O uso da corda

solta não implica que as notas fiquem a soar, já que também aqui, à semelhança de casos anteriormente ilustrados, se largam os dedos da mão esquerda e se travam as notas.



Figura XII-23 – *Allegro* BWV 1003: c. 19-20.

A passagem da Figura XII-24 reproduz um motivo semelhante, em sequência, dedilhado de forma semelhante. As notas assinaladas por grau conjunto tocam-se em cordas contíguas. Por sua vez, as notas por grau disjunto tocam-se em dicorde e em unicorde – neste último caso incluem-se as que se indicam por um círculo, à excepção do c. 86 (aqui trava-se no entanto a primeira nota, o *mi* solto, no sentido de obter um efeito desligado). Algumas opções geram dedilhações (articulações) pouco comuns na realização de passagens similares destas obras, na guitarra.



Figura XII-24 – *Fuga* BWV 1005: c. 84-86. [Anexo, exemplo 17]

Finalmente ilustra-se na Figura XII-25 um excerto de uma passagem também da *Fuga* BWV 1005, em que surge um motivo recorrente em colcheias por grau conjunto descendente, na voz intermédia, com carácter de apogiatura, numa longa sequência de notas simultâneas alternadas com um baixo. Este pequeno motivo, que poderia ter uma ligadura devido ao seu carácter ornamental, é invariavelmente tocado em cordas adjacentes, de maneira a soar especialmente *legato*.

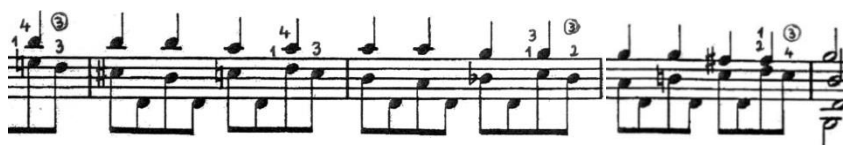


Figura XII-25 – *Fuga* BWV 1005: c. 197-201.

Note-se que na interpretação que se tem vindo a propor a manutenção de uma dedilhação para padrões de notas idênticos tem um efeito notório sobretudo na realização das notas por grau conjunto, já que as notas por grau disjunto se realizam quase sempre em cordas diferentes, gerando uma menor variedade de articulação. Pelo contrário, aquelas podem ser articuladas de diversas maneiras e procura-se tocá-las particularmente *legato*; daí resulta que a forma como se articulam se torne mais explícita.

A manutenção dos padrões de dedilhação em grupos motivicos com contornos melódico-rítmicos similares ou idênticos contribuirá para os transmitir ou *pronunciar* com uma intenção musical semelhante, e por isso se tomaram opções como as que ficaram aqui expostas.

O compasso, a métrica e a articulação

O *afecto* de uma obra estaria relacionado, entre outros aspectos, com o ritmo, a métrica, o tempo, alguns dos elementos através dos quais se transmitiria e inculcaria determinado estado emocional no ouvinte (Bartel, 1997). Esses elementos condicionavam a articulação e esta ponderação foi também determinante para a interpretação que venho a apresentar. Seguem-se alguns exemplos da forma como características intrínsecas à notação das sonatas como a métrica e o compasso podem condicionar a realização rítmica destas obras na guitarra. Vários exemplos de realização agora ilustrados tornam evidente a opção por uma abordagem interpretativa que se contrapõe a diversas particularidades das interpretações das sonatas na guitarra referidas na primeira e na segunda parte deste trabalho, designadamente a acentuação regular a cada tempo.

Os exemplos que se seguem dizem respeito à **Fuga BWV 1003** e ilustram a forma como a indicação de compasso e outros aspectos da escrita podem definir um determinado padrão de acentuações. O compasso é 2/4, mais leve do que um 2/2 ou um ϕ (Newman, 1985, citando Kirnberger). Essa leveza reflecte-se na própria escrita da fuga, que remete para uma métrica que envolve uma acentuação por compasso. No entanto, tal como na interpretação de outros andamentos destas sonatas, os guitarristas têm feito realçar constantemente o andamento a tempo. Logo no curto motivo inicial ornamental do primeiro compasso (*mi-ré#-mi*),⁶⁴ a terceira nota (*mi*), que cai no 2º tempo, é frequentemente acentuada. Vários intérpretes introduzem um ligado da primeira nota (*mi*) para a segunda (*ré*), o que pode propiciar este efeito (Figura XII-26); ao ligarem as duas primeiras notas, deixam transparecer a intenção de dirigir a acentuação para a terceira nota, no 2º tempo. Para além de realçar o tempo, uma tal interpretação faz acentuar uma nota que resolve a dissonância criada pelo *ré#* e deveria ser como tal especialmente leve.



Figura XII-26 – Fuga BWV 1003, c. 1-8: autógrafo e transcrição de Barbosa-Lima (1974).

Pelo contrário, opto por não introduzir um ligado nesta passagem (tal de resto como outros autores das transcrições) e sobretudo por realizar o motivo em notas bem articuladas, de acordo com o carácter vivo do andamento, e dirigidas para o início do compasso seguinte (c. 2). Esta interpretação confere um carácter diferente à articulação. A primeira nota (*mi*) torna-se mais vincada do que a última (*mi*), introduzindo um carácter rítmico (até por surgir a contratempo) que ajuda a não marcar o segundo tempo.⁶⁵ Tal realização foi já retratada na Figura XII-14 (p. 312), em que se ilustra no c. 1 o uso do médio na primeira destas notas, que contribui para lhe conferir um carácter enérgico, e o uso do anelar na terceira nota, mais leve.

⁶⁴ O mesmo grupo ornamental surge a partir do c. 207, mas com uma ligadura de três notas que reforça a ideia de que apenas a primeira nota das três deverá ser enfatizada.

⁶⁵ Uma ênfase semelhante na primeira nota é proposta por Ungureanu (2010, p.122).

O confronto entre estas duas opções constitui um bom exemplo de como uma opção de dedilhação pode traduzir ou potenciar uma determinada articulação e uma intenção interpretativa. Pode afectar o carácter de um pequeno motivo e, como tal, de uma obra, que é em grande parte determinado pela métrica implicada no compasso (neste andamento não há indicação de tempo, ao contrário do que sucede por exemplo na *Fuga* BWV 1001).

Mantenho aquela articulação nas várias sequências em que o mesmo motivo surge em simultâneo com outra voz em semínimas, como a partir do c. 18 (Figura XII-27). O facto de continuar a realizar-se de um modo mais leve a última nota daquele motivo propicia que, nos momentos em que se tocam as duas vozes, se destaque a nova voz. Apesar de esta se introduzir à semínima, estas passagens continuam a articular-se a compasso e não a tempo, já que a última nota da voz que realiza o motivo inicial, que é tocada simultaneamente com a segunda semínima da nova voz, surge sempre menos saliente.

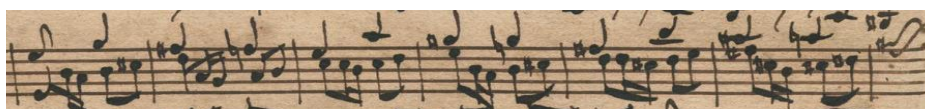


Figura XII-27 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 18-23.

A opção de realização que apresento remete assim para a métrica implícita na escrita de Bach, que evidencia uma pulsação a compasso. Exemplificam-se abaixo vários exemplos que espelham esta indicação na própria notação.

Um deles é a introdução de ligaduras longas, que partem da segunda colcheia (c. 31-37, 84, 86) ou acabam no segundo tempo (c. 185-186), e mostram a continuidade entre os dois tempos do compasso. Em ambos os casos realçam a primeira nota do compasso: destacando-a (separando-a) no primeiro caso (Figura XII-28) e indicando uma realização especialmente *piano* da nota do segundo tempo (que coincide com a última nota da ligadura), no segundo caso (Figura XII-29).



Figura XII-28 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 31-37. A dedilhação desta passagem ilustra-se na Figura XIII-68 (p. 366).



Figura XII-29 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 185-186. A dedilhação desta passagem ilustra-se na Figura XIII-65 (p. 364).

A realização melódica enfatiza também a acentuação a compasso, com o surgimento de motivos entre o 1º e o 2º tempo, que atravessam ambos os tempos (Figura XII-30). O contorno melódico dos motivos em sequência, alternadamente em movimento ascendente e descendente, proporciona uma tal acen-

tuação, tal como o seu contorno rítmico: um começa no tempo e termina antes da última pausa de colcheia do compasso, o outro inicia-se depois de uma pausa de semicolcheia.⁶⁶



Figura XII-30 – Fuga BWV 1003 (autógrafo): c. 157-161 e 167, respectivamente.

Portanto, o padrão de acentuação indicado pelo compasso 2/4 é transmitido pela própria escrita de Bach, como salienta Fabian (2000, p. 98) – pelas ligaduras, pelo contorno da melodia, pelo agrupamento dos motivos melódico-rítmicos.

Exemplifica-se na Figura XII-31 a realização proposta de uma passagem desta fuga em que se destaca sempre a primeira nota de cada compasso através de um ataque ligeiramente mais forte e de uma maior duração (não do seu prolongamento), para depois a distinguir da nota seguinte. A separação entre ambas as notas é muito ligeira, não chegando a haver silêncio, pois elas formam um movimento por grau conjunto, que se pretende especialmente *legato* (por isso a primeira e a segunda nota de cada compasso se realizam sempre em cordas contíguas, como transparece da dedilhação notada). Aquela primeira nota é também precedida por grau conjunto, excepto no c. 124, em que é surge na sequência de um salto descendente (*si-dó*) e como tal se separa da nota anterior (*si*), realizando-se um curto silêncio de articulação antes de a atacar energicamente.



Figura XII-31 – Fuga BWV 1003, c. 119-124.⁶⁷

Em momentos determinados, a escrita deste andamento cria um padrão de acentuação novo, como nos momentos de cadência em que surgem blocos de acordes ou em sequências que se pretendem mais intensificadas, em sintonia com o tratamento harmónico. Nestes casos, a notação pode indicar situações em que o padrão de acentuação se reforça tempo a tempo (Figura XII-32).

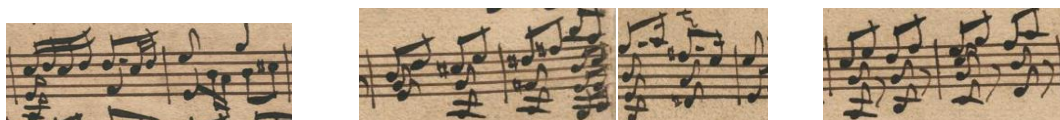


Figura XII-32 – Fuga BWV 1003 (autógrafo): c. 17, 70-73 e 82-83, respectivamente.

A ligadura é outro elemento que pode criar um novo padrão de acentuação (Figura XII-33). Surgem ligaduras de duas notas que determinam o agrupamento das notas à semínima (c. 126, 128, 175, 176, 190, 270, 273) ou à colcheia (c. 169-171, 187-188).

⁶⁶ Este último motivo remete para uma das figuras usadas por Bach, a *suspirans*, a ser considerada no capítulo seguinte.

⁶⁷ O exemplo mostra também a uso do mesmo padrão de dedilhação nos diversos grupos de notas que compõem a passagem. Este exemplo foi já ilustrado na Figura XI-19 (p. 293) e reproduz-se no Exemplo 12 do Anexo.

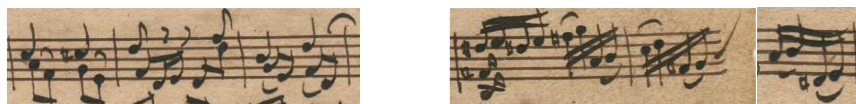


Figura XII-33 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c. 126-128 e 169-171, respectivamente.

No entanto, estes pequenos padrões podem ser realçados sem que se interferira na métrica geral do andamento.

Os exemplos reproduzidos da *Fuga* BWV 1003 evidenciam assim a influência da indicação de compasso e dos diversos elementos presentes na escrita de Bach na articulação e na criação de um padrão rítmico e métrico na interpretação.

A indicação de compasso e a escrita podem também incitar a procura de articulações diferentes na realização de um mesmo motivo. Aqui se considera uma exceção à realização de uma articulação e, conseqüentemente, de uma dedilhação, comum, para padrões idênticos.

Os temas das **três fugas** aparentam notáveis semelhanças e o motivo ornamental característico, uma figura constituída por duas notas curtas e uma longa, é mesmo comum a todas, como se pode observar na Figura XII-34.⁶⁸

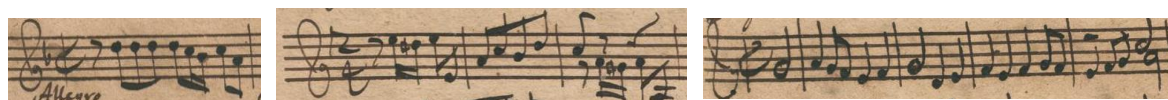


Figura XII-34 – *Fuga* BWV 1001 (autógrafo), c. 1, BWV 1003 (autógrafo), c. 1-3, e BWV 1005 (autógrafo), c. 1-4.

Esse motivo pode determinar no entanto uma realização diferente em cada uma delas. Na *Fuga* BWV 1003, o seu carácter “determinado e firme” (Ungureanu, 2010, p. 233) sugere o uso de arcadas separadas para cada nota; realize as notas na mesma corda e sem ligados, como aponteii. Este carácter, como se observou, está relacionado com o compasso 2/4. Já as outras fugas estão escritas num compasso mais pesado e solene, numa divisão em dois tempos lentos, o que pode conferir um carácter diverso à realização do mesmo motivo melódico-rítmico.⁶⁹ Vários aspectos da escrita parecem estar também em sintonia com a indicação de compasso: aquele motivo é logo introduzido depois de uma pausa na *Fuga* BWV 1003, sendo este outro elemento que lhe concede um carácter enérgico e desligado; pelo contrário, nas outras fugas a escrita é mais contínua, sobretudo no BWV 1005, escrito também em valores mais longos (na *Fuga* BWV 1001 existe igualmente uma pausa inicial de colcheia mas que não precede aquele motivo). Por isso se optou por uma realização diferente do mesmo motivo, executando-o na *Fuga* BWV 1003 de forma viva e desligada, e nas fugas BWV 1001 e 1005 em cordas diferentes, de um modo mais *legato* e ligando-as também às notas anteriores.⁷⁰ Ilustram-se exemplos de realização nas fugas BWV 1001 e 1005 em que se evidencia o uso de cordas diferentes na execução desse pequeno grupo em semicolcheias (Figuras XII-35 a XII-37).

⁶⁸ Estas semelhanças são também abordadas por Hoppstock (2013, p. 41), ao referir-se ao motivo da *Fuga* BWV 1000.

⁶⁹ Hotteterre (1719, Capítulo XI, p. 57) referia que o movimento do ϕ seria em quatro tempos ligeiros ou dois tempos lentos.

⁷⁰ Ungureanu (2010, p. 120) mantém a proposta de arcadas separadas também no motivo da *Fuga* BWV 1001.



Figura XII-35 – *Fuga* BWV 1001: 1-2.⁷¹



Figura XII-36 – *Fuga* BWV 1001: c.20-22.



Figura XII-37 – *Fuga* BWV 1005: c. 201-206.⁷²

Há exceções a esta realização. Por exemplo, quando este motivo surge em acordes, na *Fuga* BWV 1001, a realização em cordas diferentes torna-se ineficaz; é aí tocado na mesma corda mas de uma forma que procura imitar a articulação que naturalmente se obtém através do uso de cordas diferentes, recorrendo a uma articulação de mão direita. Do mesmo modo, quando uma tal realização não é de todo possível em passagens da *Fuga* BWV 1005, procura-se uma articulação semelhante, no sentido de realizar as notas de forma particularmente *legato* e leve.

Outro exemplo de como a indicação de compasso e a expressão de andamento potenciam a articulação realizada surge no ***Allegro* BWV 1003**.

Notou-se em interpretações em violino barroco confrontadas no primeiro capítulo (a de Kuijken, gravada em 1981, e a de Beyer, gravada em 2010 e 2011), diferenças no padrão de acentuação realizado. O andamento surge igualmente neste caso num ϕ e também aqui a escrita, em contínuas semicolcheias e com motivos rítmicos característicos em semicolcheias e fusas, remete para uma realização leve e para um padrão de acentuação a cada dois tempos. A primeira gravação mencionada faz destacar cada tempo de semínima, ao contrário da segunda, que expressa o tempo à mínima – esta observação pode atestar a ideia atrás referida (p. 302) de que só há pouco tempo passaram a ter-se em consideração aspectos como estes, que remetem para a métrica e para a articulação. Nas gravações em guitarra, este é outro dos andamentos em que se acentuam habitualmente todos os tempos de semínima (outro é a *Fuga* BWV 1001, com o mesmo compasso e a mesma indicação de andamento, *Allegro*).⁷³ O padrão de acentuações parece ser mesmo independente da velocidade escolhida, pois vários dos intérpretes que optam por este padrão escolhem os tempos mais velozes. Esta

⁷¹ Esta passagem foi ilustrada na Figura X-4 (p. 268) e reproduz-se no Exemplo 3 do Anexo. Outros exemplos da dedilhação destes motivos foram dados nas Figuras X-5 e X-6 (p. 268), reproduzidas nos Exemplos 4 e 5 (Anexo).

⁷² Outro exemplo de uma dedilhação semelhante foi dado no tema inicial da mesma fuga, na Figura X-16 (p. 273).

⁷³ Esta fuga é a única das três com indicação de andamento.

realização é especialmente propiciada pela adição regular de baixos, como se notou, que torna o andamento mais pesado e incaracterístico, aproximando-o antes do carácter de um 4/4.⁷⁴

Em contrapartida, nos exemplos já ilustrados deste *Allegro* (Figuras XII-2, XII-4 ou XII-7) pode observar-se que a ênfase que coloco na primeira nota a cada dois tempos de mínima, frequentemente um baixo, permite reforçar a métrica natural indicada pelo compasso.

Finalmente, outro exemplo de como o compasso e a escrita determinam uma articulação surge no **Presto BWV 1001**. O compasso é 3/8, o que sugere um tempo muito rápido e vivo, e um batimento a um tempo (Hotteterre, 1719, Capítulo XI). No entanto, o padrão de acentuação apresenta alguma ambiguidade (entre a realização de uma articulação ternária simples ou binária composta) e como tal obriga à tomada de opções por parte do intérprete: “Tanto as padronizações duplas como triplas estão incorporadas na figuração de Bach.”⁷⁵ (Lester, 1999, p. 110-111)

Este andamento interpreta-se na guitarra (e no violino) num 6/16, o que se confirma nas gravações aqui consultadas. Nas transcrições, uma tal interpretação rítmica pode ser inferida através da notação de dedilhação de mão esquerda, que a reflecte, ao representar uma forma de encadear e de agrupar as notas. A opção dominante nas passagens sem ligadura revela-se em opções que evidenciam mudanças de posição a cada três notas, indicando assim que a divisão da pulsação é sentida não de duas em duas notas, de acordo com o compasso, mas de três em três. Outro processo como a introdução de baixos de três em três notas, que ficou ilustrado no Capítulo IV, permite também adivinhar esta opção.

Pelo contrário, a minha opção é a de realizar o andamento num 3/8, agrupando as notas duas a duas. Esta solução apresenta consequências diferentes na articulação realizada. Permite a execução de cada par de notas em cordas diferentes, acrescentando por esse meio a leveza, o movimento e a dinâmica propícios a um tempo vivo. Realizam-se também as notas por grau disjunto sem ligadura uma a uma, de forma a soarem curtas e leves, de acordo com aquele carácter vivo e rítmico, de modo que se torna semelhante ao uso de arcadas curtas e separadas no violino (Schröder, 2007). As opções descritas ilustraram-se anteriormente em passagens reproduzidas nas Figuras XI-16 (p. 292), XI-17 e XI-18 (p. 293), e no Exemplo 11 do Anexo.

Ficaram ilustradas opções que se prendem com aspectos rítmicos, determinados pelo compasso e pela respectiva métrica, que são decisivos nas formas de agrupar e de realçar as sucessões de notas.

Flexibilidade rítmica

A interpretação que proponho torna-se propícia a uma realização elástica do ritmo, o que se relaciona também com a opção de não prolongar os ritmos originais e com o recurso continuado ao silêncio. Por exemplo,

⁷⁴ Jacques Martin Hotteterre (1673-1763) sublinhava em 1719 (Capítulo XI, p. 57) que o 4/4 seria sentido a quatro tempos e característico de sonatas, fugas, adágios. Vários autores frisam essa ideia de que os andamentos lentos num 4/4 apontariam para um tempo lento com quatro acentos estruturais iguais (Newman, 1985; Fabian, 2000); a ideia seria reforçada pela indicação de carácter (*Adagio*, *Grave*, *Largo*).

⁷⁵ “Both duple and triple patternings seem to be embedded in Bach’s figuration.”

uma realização que mantenha os valores rítmicos, curtos, do baixo, acaba por deixar esta nota vibrar um pouco mais de modo a não a cortar imediatamente (não atacando logo a nota seguinte), para logo recuperar o tempo. Pelo contrário, uma interpretação que mantenha uma nota a soar mais tempo do que o notado pode tender a tocar a nota seguinte de imediato, já que a anterior fica sempre presente sem ser necessário jogar com outros elementos para além da duração. Por se prolongarem, as notas acabam por se salientar pela sua continuidade e não se torna necessário realçá-las através de elementos como o tempo e o ritmo.

No sentido de conferir também maleabilidade à interpretação e de me afastar da tendência aqui apontada para a regularidade rítmica e métrica, a flexibilidade que proponho centra-se muito particularmente na duração enfática que coloco em certas notas ou vozes e na individualização dos diversos pequenos motivos, que se tem vindo a salientar. Ter em consideração estes aspectos trará uma variedade e uma elasticidade à interpretação que não têm sido valorizadas na interpretação destas sonatas na guitarra, em que se evidencia pelo contrário quase sempre uma homogeneidade e indiferenciação na realização das diversas notas e motivos, tal como a entrada das sucessivas vozes a tempo. A abordagem que proponho permite afastar-me do carácter metronómico de muitas gravações.

O ritmo torna-se um elemento essencial nomeadamente na realização das notas com ligadura. O facto de na minha interpretação usar pouco o ligado (pelas razões expostas no Capítulo XI), um recurso que gera um efeito bastante *legato*, leva a que enfatize e prolongue particularmente a primeira nota desses grupos (criando assim um acento agógico), procurando a sua ressonância, de modo a realizar tais motivos *legato* e de forma expressiva; este aspecto é notado especialmente no próximo capítulo. Para obter tal expressividade na realização destas notas, tem mesmo de se jogar com alguma desigualdade rítmica na guitarra, mais do que no violino, sobretudo se todas as notas forem dedilhadas pela mão direita. Isto porque o efeito potenciado por uma longa passagem *legato* (nomeadamente uma *tirata*) no violino, que se executa na mesma arcada, é uma realização idiomática desse instrumento, não da guitarra, em que se torna necessário recorrer a outros artifícios para procurar um resultado semelhante.

O mesmo sucede na execução de outras notas, sem ligadura. Por exemplo, na passagem do *Andante* reproduzida na Figura XII-38, a primeira nota do 3º tempo de cada compasso, que delineia uma figura descendente de quatro notas com carácter ornamental (que poderia ter sido assinalada por uma ligadura), é ligeiramente prolongada, de forma expressiva; tal realização é particularmente procurada no c. 1, em que as primeiras três notas se tocam na mesma corda de modo a manter o baixo e a proporcionar uma sonoridade aberta (para as tocar em cordas diferentes teria de se recorrer a uma posição alta, o que escureceria o som logo no início do andamento). A expressividade de um motivo melódico-rítmico comunica-se assim também por meio da sua realização rítmica.



Figura XII-38 – *Andante* BWV 1003: c. 1-2.⁷⁶ [Anexo, exemplo 18]

⁷⁶ Esta passagem foi já ilustrada na Figura X-13 (p. 273).

Embora esta realização rítmica surja dentro de uma pulsação regular, partilho ainda assim da ideia de que a noção de pulsação está sobretudo relacionada com o carácter da obra, o compasso, a métrica, os valores usados, mais do que com uma concepção de tempo que se tornou entretanto rigorosa e aritmeticamente definível.

Quantz e Mozart dizem que o valor de uma unidade métrica não deve no entanto ser alterado. ... Não acredito que estivessem a pensar em termos de medição científica precisa mas antes a sugerir que o 'sentir' rítmico da unidade métrica não deve ser alterado.⁷⁷ (Newman, 1985, p. 85)

Por isso há momentos em que o tempo geral de uma obra se torna também flexível.

As Figuras XII-39 e XII-40 ilustram passagens do *Presto* às quais se conferiu uma especial elasticidade. Na primeira (Figura XII-39), as notas com ligadura, por grau conjunto ascendente, surgem no seguimento de sucessões de semicolcheias contínuas e contrastam particularmente com esse prévio desenrolar de notas articuladas. Realizam-se estes grupos de notas com ligadura de forma particularmente flexível, dando-lhes uma duração ligeiramente maior (sobretudo à primeira nota) e conferindo alguma elasticidade à pulsação inicial. Pretende-se deste modo imprimir-lhes um carácter diferente das passagens anteriores, tornando-os contrastantes não só através da articulação como também do uso do próprio tempo (este exemplo ilustra também um momento em que uso ligados ascendentes de três notas).



Figura XII-39 – *Presto* BWV 1001: c. 23-28.⁷⁸

No segundo exemplo (Figura XII-40) realizam-se também as notas com ligadura de forma particularmente flexível, separando-as das anteriores através de um breve silêncio e conferindo maior duração à primeira de cada tempo. Além desta elasticidade na execução rítmica do motivo com ligadura em si mesmo, procurou-se uma maior liberdade no tempo na interpretação desta passagem especialmente expressiva.



Figura XII-40 – *Presto* BWV 1001: 35-40. [Anexo, exemplo 19]

A flexibilidade rítmica traduz-se igualmente na realização dos acordes. Ao contrário do que sucede no violino, a sua execução não oferece tantas dificuldades na guitarra. Consegue-se fazer ouvir todas as notas em simultâneo sem ser necessário recorrer ao arpejo. Arpejar permite no entanto ganhar variedade na execução e elasticidade rítmica, dado o carácter improvisatório e ornamental desta prática (Bastian,

⁷⁷ "Quantz and Mozart say the value of a measure, however, should not be altered. ... I do not believe they were thinking in terms of precise scientific measurement, but rather were suggesting that the rhythmic 'feel' of the measure should not be altered."

⁷⁸ Esta passagem é também ilustrada no capítulo seguinte, na Figura XIII-3 (p. 333), e reproduz-se no Exemplo 24 (Anexo).

2009; Ungureanu, 2010). Permite igualmente distinguir melhor as diferentes vozes, sendo um recurso importante para a sua clarificação. Este aspecto será inclusivamente mais relevante do que a procura de realização dos acordes no tempo (de forma compacta). Como o recurso contínuo ao arpejo conduz à perda de clareza e também ao adiamento contínuo da entrada de vozes, a minha opção é usá-lo em circunstâncias que se prendem com o preenchimento de ritmos longos e com o propósito de destacar notas que integrem uma sequência melódica. Alterno assim acordes arpejados e acordes compactos.

Na guitarra, como se fez notar, o arpejo passou a ser menos usado, em interpretações que se pautam por uma procura de clareza e de regularidade rítmica. Nas gravações das sonatas este recurso surge sobretudo para ganhar sonoridade, em acordes que se formam ou aos quais se adicionam notas, e ainda para facilitar a execução. Os acordes arpejados não são habitualmente realizados de um modo largo, respirado ou flexível, mas surgem antes a tempo e dirigem-se rapidamente para a nota do soprano, que cai no tempo, sendo o baixo invariavelmente tocado antes. Em contrapartida, propõe-se aqui uma realização ritmicamente mais flexível do arpejo, que ajuda a reforçar a dinâmica dum passagem, a expressividade dum acorde, a intenção de uma nota. Permite também destacar cada voz através da determinação do momento em que é tocada e da intensidade que se lhe confere. Contribui para que a interpretação se torne menos regular e menos marcada. Desta forma, o arpejo potencia também a flexibilidade. Tal como um ornamento, adia o momento de tocar uma nota. Uma realização semelhante está mesmo presente na escrita de Bach; a Figura XII-41 ilustra uma passagem em que o autor escreve o arpejo de um acorde (3^o t.) que começa com o baixo no tempo e adia as notas do soprano, remetendo para uma tal realização.

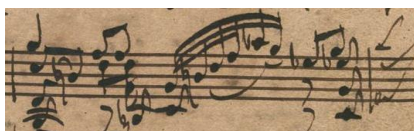


Figura XII-41 – *Adagio* BWV 1001 (autógrafo): c. 17.

A prática descrita permite também realçar a linha do baixo, em concordância com o que se mencionou para a prática interpretativa barroca. A sua execução cai frequentemente no tempo, resultando num arpejo subsequente.⁷⁹ Deste modo não destaco sistematicamente a voz superior, tornando evidentes as restantes. A necessidade de atentar neste aspecto é igualmente notada por Alves (2012), que sublinha que os arpejos devem ser executados “rapidamente pelos dedos de mão direita e a nota de baixo deve ser atacada no tempo.”⁸⁰ (p. 104)

A opção de tocar os baixos antes do tempo ou no tempo foi sempre feita em função do contexto. Em momentos em que a linha desta voz se destaca, o baixo é tocado no tempo, enquanto noutras situações pode surgir antes do tempo. As Figuras XII-42 a XII-45 ilustram várias realizações em que o baixo dos acordes originais de três e de quatro notas é realizado no tempo, uma prática que torna mais clara a linha melódica desta voz em cada um dos exemplos (quando estes são arpejados e não tocados de forma com-

⁷⁹ A clareza da linha dos baixos faz-se notar, como se viu, na escrita para alaúde, em que as notas são intercaladas por pausas curtas, que realçam o carácter pontuado desta voz e reforçam o movimento de dança.

⁸⁰ “... quickly by the right hand fingers and the bass note is to be plucked on the beat.”

pacta); a Figura XII-45 mostra uma dedilhação de mão esquerda que deixa também transparecer o cuidado em ligar particularmente o baixo, que executa a linha melódica principal que surge do tema.



Figura XII-42 – *Fuga* BWV 1001: c.20-21. [Anexo, exemplo 20]



Figura XII-43 – *Fuga* BWV 1003: c. 39-41.



Figura XII-44 – *Fuga* BWV 1005: c. 56-59. [Anexo, exemplo 21]



Figura XII-45 – *Fuga* BWV 1005: c. 109-111.

Por ter escolhido valorizar o silêncio e a descontinuidade, não optei pela realização de arpejos continuados, de modo a sustentar o som à semelhança do estilo *brisé* que se praticava no Barroco nos instrumentos de corda dedilhada e no cravo, ao contrário de outros guitarristas (Galbraith, 1997, 1998/1998; Gonzalez, 2000). Em contrapartida, os acordes nem sempre são tocados de uma forma convencional, começando na nota grave e acabando na mais aguda, executando-se também em sentidos diferentes, de forma a tornar claros “os aspectos lineares da música”⁸¹ (Fabian, 2005, p 12). Ilustram-se casos em que se termina nomeadamente um arpejo numa voz intermédia.⁸² Nos exemplos do *Adagio* BWV 1001 (Figuras XII-46 e XII-47) tal execução sugere-se nos acordes assinalados (*), pois a nota intermédia continua o motivo melódico precedente.

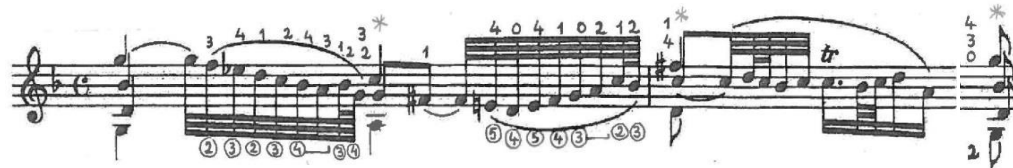


Figura XII-46 – *Adagio* BWV 1001: c. 1-2. [Anexo, Exemplo 22]



Figura XII-47 – *Adagio* BWV 1001: c. 9-10. [Anexo, Exemplo 23]

Os exemplos da *Fuga* BWV 1001 (Figuras XII-48 e XII-49) indicam arpejos (*) que terminam também na nota intermédia que, em ambos os exemplos, pertence ao motivo melódico principal. Na Figura XII-49 o

⁸¹ “... the linear aspects of the music...”

⁸² Este recurso foi já mencionado a propósito de uma minoria de gravações (p. 36).

arpejo do acorde assinalado pode terminar na nota *sol*, que realiza o motivo temático inicial da fuga, numa execução que ajuda a destacar uma nota que ficaria de outra forma escondida num acorde denso.



Figura XII-48 – *Fuga* BWV 1001: c. 12 e 23-24, respectivamente.



Figura XII-49 – *Fuga* BWV 1001: c. 52.

O mesmo sucede nos exemplos do *Adagio* BWV 1001 e da *Fuga* BWV 1005 (Figuras XII-50 e XII-52). Em todos os casos todos ou alguns dos acordes cuja dedilhação se indica podem arpejar-se tocando no final a nota intermédia que forma um movimento melódico (ou uma das notas intermédias, nos acordes de quatro notas), um processo que destaca e torna particularmente clara essa voz. No último exemplo (Figura XII-52) os acordes em causa indicam-se por um asterisco; este exemplo mostra ainda alguns acordes em que os baixos se podem tocar no tempo (c. 121-123), tal como a Figura XII-50 (c. 28).



Figura XII-50 – *Adagio* BWV 1005: c. 27-29.



Figura XII-51 – *Fuga* BWV 1005: c. 30-34.



Figura XII-52 – *Fuga* BWV 1005: c. 121-125.

Síntese

A realização destas obras socorre-se de aspectos referidos em registos da época e problematizados por vários autores, que possibilitam uma interpretação na guitarra que se afasta da tendência exposta na segunda parte deste trabalho. A variedade de articulação é um aspecto a que se dá atenção de modo muito particular e é determinada pelo carácter expressivo de uma nota, um motivo, uma passagem ou um andamento, pelo ritmo, pelos intervalos melódicos. A opção por não privilegiar a continuidade sonora centra esta interpretação na realização de pequenos motivos que correspondem frequentemente a figuras musicais retóricas do Barroco e que se tornam individualizados através do silêncio de articulação e de uma execução rítmica aberta à flexibilidade e à irregularidade, de uma forma que contrasta com a continuidade e a regularidade geralmente adoptadas na interpretação destas sonatas na guitarra.

Ainda no que toca a articulação, o último capítulo desta parte considera agora a interpretação das notas com ligadura e o relevo que estas assumem na construção do *discurso musical*.

Capítulo XIII

A ligadura

O último capítulo desta parte considera agora em particular a realização das notas com ligadura. Na sequência da procura de uma *pronúncia* das notas, observa-se agora particularmente o propósito interpretativo das ligaduras indicadas por Bach e a expressividade que a sua observância traz à interpretação. Foi já mencionado que este sinal de articulação torna distintos grupos de notas que implicam uma execução particularmente *legato* e expressiva (Capítulo VIII),¹ e também que pouca atenção lhe tem sido prestada na interpretação das sonatas na guitarra (Capítulos VII e IX). Os raros guitarristas atentos ao seu efeito musical têm-se centrado numa realização *legato* e fluente dos respectivos motivos que se possa assemelhar ao efeito, no violino, de uma única arcada para várias notas, usando recursos específicos como o ligado e a *campanela*. Os processos que envolvem outros aspectos da interpretação da ligadura não se têm tido em conta de forma notória nas transcrições e nas gravações das sonatas na guitarra aqui consideradas. Neles se centra este último capítulo, ilustrando opções de realização. Passam-se também em exame os diversos tipos de ligadura, particularmente com base no trabalho de Butt (1990), ponderando a função expressiva que lhes estará pressuposta e no modo como ajudam a definir estruturalmente as próprias obras.

Interpretação da ligadura e recursos usados

A notação da ligadura individualiza e distingue expressivamente os diversos grupos de notas presentes na escrita de Bach, “tipos particulares de figuras recorrentes, tais como uma apoggiatura e a sua resolução”² (Schulenberg, 2006, p. 22). A sua indicação tem inferências não só no modo de ligar as notas desses grupos, como também na realização rítmica e dinâmica. Na proposta que tenho vindo a apresentar, opto na execução destas notas, tal como noutras passagens que pretendo particularmente *legato* (caso das notas por grau conjunto), por soluções que envolvem essencialmente o uso de cordas diferentes e alguns ligados, quase só ascendentes. Além disso, no sentido de tornar expressivamente distintos estes motivos e porque a opção de tocar quase todas as notas com a mão direita (limitando o uso de ligados) põe limites a uma execução *legato* especialmente de ligaduras longas, recorro também a outros processos, com base em pressupostos interpretativos que a seguir se explanam. Apelo nomeadamente a recursos que se centram na realização rítmica particularmente elástica desses grupos de notas, na sua individualização, no prolongamento das notas que os integram.

Ligeiro acréscimo de duração da primeira nota e flexibilidade rítmica

Para além de uma execução *legato*, outros recursos eram descritos no Barroco no sentido de conferir expressividade à articulação das notas com ligadura. Salientou-se já (p. 202-203) que a primeira destas notas

¹ A diferença do efeito musical, no violino, entre a execução de várias notas numa única arcada e o uso de uma arcada para cada uma delas leva Schröder (2007, p. 75, 161) a sublinhar na interpretação dos *Sei Solo* que a opção geral por realizar arcadas separadas e curtas tem a vantagem de tornar mais óbvio o contraste entre as notas escritas com e sem ligadura por Bach.

² “... particular types of recurring figures, such as an appoggiatura and its resolution...”

seria ligeiramente mais forte e mais longa do que as restantes.³ A minha interpretação observa este aspecto interpretativo de modo muito particular, jogando com a agógica, e explora um recurso rítmico que se torna inerente à notação deste sinal e que remete para alguma flexibilidade na realização dos respectivos motivos, já que uma interpretação expressiva das notas com ligadura terá de se socorrer mais desse recurso na guitarra do que no violino. A primeira nota de tais grupos prolonga-se um pouco; não se ataca logo a seguinte e, nos casos em que se usam cordas contíguas, sustenta-se aquela nota enquanto se ataca esta. Quando duas ou mais notas têm de ser tocadas na mesma corda, o que acontece particularmente nas ligaduras longas, maior cuidado se tem no prolongamento daquela nota, em especial se não se recorrer a ligados.

O exemplo da Figura XIII-1 ilustra um caso em que as duas primeiras notas se executam excepcionalmente na mesma corda, de modo a poder-se sustentar as duas notas mais graves, colcheias (poderiam usar-se cordas diferentes, tocando o baixo, *sib*, na 6ª corda, mas a sonoridade resultaria mais fechada). Esta opção leva a que aquelas notas soem menos *legato* do que se fosse realizado um ligado descendente ou se fossem tocadas em cordas diferentes, e impossibilita que a primeira nota da ligadura possa ser mantida ao tocar a segunda. Por isso a interpretação deste grupo com ligadura de duas notas passa por prolongar ainda mais particularmente aquela primeira nota e por realizar a seguinte muito *piano*, com o indicador. Este efeito realça a nota dissonante, primeira do grupo com ligadura, neste caso uma apogiatura. O par seguinte de notas com ligadura (*láb-sol*) é já realizado em cordas contíguas, tornando-se espontaneamente mais *legato*; confere-se também uma ligeira duração mais longa à primeira nota, que pode neste caso manter-se a soar ao tocar a segunda.



Figura XIII-1 – *Adagio* BWV 1001: c. 16 (1ª-2ª t.).

Portanto, quanto mais difícil se torna transmitir uma intenção associada a um motivo com ligadura, mais se enfatiza a primeira nota, através do seu ataque e da sua duração.

Este recurso potencia uma realização flexível de tais motivos. Não se trata propriamente do uso de desigualdade rítmica, mas antes de um aspecto interpretativo que envolve a expressão e se relaciona com o carácter ornamental da escrita (Butt, 1990; Fabian, 2003; Schulenberg, 2006). Muitas destas ligaduras realçam figuras e notas ornamentais expressivas usadas na época: enfatizam grupos ornamentais curtos e longos que

³ Escreve C. Ph. E. Bach (1753): “No caso de figuras de duas e quatro dessas notas, é dada à primeira e à terceira uma pressão um pouco mais forte do que à segunda e à quarta, mas de modo a que mal se note. Em figuras de três notas é a primeira que recebe essa pressão. Noutros casos a nota a receber essa pressão é a primeira da ligadura.” (Cap. III, § 18, p. 126) (“Bei Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärkren Druck, als die zweite und vierte, doch so, daß man es kaum merket. Bei Figuren von drei Noten kriegt die erste diesen Druck. Bei anderen Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt.”). Faz notar igualmente L. Mozart (1770): “A primeira de duas, três, quatro ou mais notas ligadas deve ser sempre tocada um tanto mais forte e mantida um pouco mais tempo; as seguintes, contudo, esmorecendo de tom, devem ser ligadas um pouco mais tarde.” (Cap. VII, Secção II, § 5, p. 146) (“Die erste von zwo, drei, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bißchen länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleift werden.”)

circundam uma nota ou um acorde, e dissonâncias, que partem por vezes de notas fracas, em pares de notas.⁴ Tal carácter ornamental envolve uma execução particularmente *legato* e flexível.

Muitos ornamentos que podiam ser tanto acrescentados pelo intérprete como notados – *tremolo*, *circolo mezzo* e *tirata* – passaram a ser delineados por ligaduras nos tratados posteriores ... Em casos onde a figura ... é essencialmente ornamento de uma única nota, as ligaduras têm a função de ligar as notas como se fossem a única nota.⁵ (Butt, 1990, p. 44)

Para além de enfatizar a primeira nota de um grupo com ligadura, realizo a última ligeiramente mais tarde e mais desligada, por oposição, também de uma forma que aproxima esta realização de práticas descritas no Barroco. Separo assim esta nota da seguinte, fora da ligadura, através de um curto silêncio de articulação, como farei notar em diversos exemplos de realização ilustrados.

A distinção entre os grupos de notas com e sem ligadura

Deste modo, na interpretação que apresento as notas com ligadura tornam-se também expressivamente individualizadas pela sua distinção em relação às notas sem ligadura. Partem do silêncio e criam igualmente silêncio, pois a sua última nota é ligeiramente cortada. O silêncio de articulação torna-se assim num recurso que confere entidade a tais motivos e às notas que deles estão isoladas, anteriores e posteriores.

Diferenciam-se ainda estas notas pela procura de um efeito que as distinga das restantes. Em passagens em que as notas com ligadura surgem alternadas com outras sem ligadura procuro não só realizar aquelas de uma forma especialmente *legato* e elástica, como também realizar estas últimas de um modo particularmente desligado, largando as notas consecutivamente (como se ilustrou em exemplos do Capítulo XI), e tocá-las de um modo ritmicamente mais exacto. Este aspecto de realização torna-se particularmente relevante nos casos em que as notas com ligadura surgem por grau conjunto, o que é muito comum nestas sonatas. A realização de tais notas como um único gesto ligado origina dificuldades acrescidas na guitarra na interpretação por exemplo da primeira sonata, em especial num andamento rápido como o *Presto* – por um lado porque a tonalidade de Sol menor põe entraves ao uso de cordas contíguas; por outro porque as notas em arpejo, que muitas vezes surgem nesse andamento sem ligadura, soam espontaneamente *legato* na guitarra. Por isso a minha opção passou por as ir largando. Realizo então as notas com ligadura da forma mais *legato* possível e as restantes mais desligadas.⁶ Ilustram-se alguns exemplos de realização nesse andamento.

A Figura XIII-2 reproduz uma sequência com ligaduras de três notas que se inicia no c. 12. As notas com ligadura executam-se com a introdução de um ligado ascendente entre as duas primeiras (indicado a tracejado); a última é tocada pela mão direita mas de uma forma especialmente leve. Esta realização contrasta com a da sequência anterior, em que as notas por grau disjunto se realizam de um modo desligado,

⁴ Costa (2012, p. 158-163) e Freitas (2005, p. 35-38) abordam na guitarra ligaduras associadas à apoggiatura nas obras para violino solo de Bach.

⁵ "Many ornaments which could both be added by the performer and notated – *tremolo*, *circolo mezzo* and *tirata* – became delineated by slurs in the later treatises ... In cases where the figure ... is essentially the embellishment of a single note, slurs have the function of binding the notes together as if they were the one note."

⁶ Quantz (1752, Cap. XI, § 10, p. 106) realçava a necessidade de não ligar notas que devem ser articuladas e de não articular aquelas que devem ser ligadas.

como se observou.⁷ Para além de surgirem mais *legato* através da execução do ligado ascendente, as três notas com ligadura realizam-se de um modo mais elástico, na medida em que se prolonga a primeira (este aspecto de realização foi referido na p. 325, a propósito da Figura XII-39).

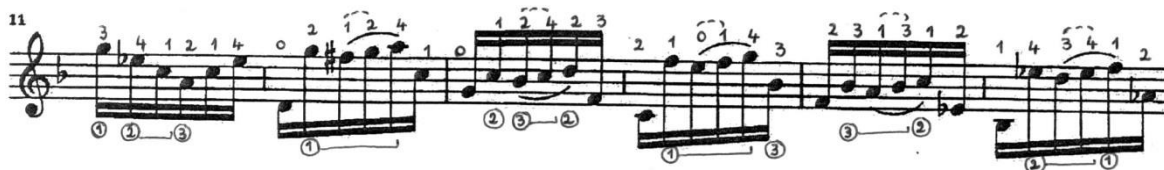


Figura XIII-2 – Presto BWV 1001: c.11-16.

A Figura XIII-3 ilustra outra passagem do mesmo andamento em que as notas por grau conjunto com ligadura se realizam já com ligados ascendentes de três notas (c. 23-26, 29), opção que se prende com as possibilidades de execução no instrumento, e que permite ligá-las particularmente e diferenciá-las das restantes três, sem ligadura; estas tocam-se nos c. 23-26 na mesma corda sem ligados, destacando-se individualmente. Nos compassos seguintes (c. 27-28), ligam-se as notas com ligadura de duas e de três notas por grau disjunto executando-as em cordas contíguas e prolongando-as, o que contrasta com a realização das notas sem ligadura por grau conjunto e disjunto, que se tocam uma a uma, não as deixando durar mais do que o valor notado, ao largar sucessivamente os dedos da mão esquerda. Tal opção de realização nomeadamente das notas por grau disjunto é pouco imediata na guitarra, já que essas notas facilmente se deixam soar, e pretende tornar contrastantes os dois grupos.



Figura XIII-3 – Presto BWV 1001: c. 25-31.⁸ [Anexo, exemplo 24]

A articulação é assim um elemento que permite distinguir expressivamente os grupos de notas com e sem ligadura, o que se pode constatar através dos exemplos retratados, entre outros.

A adição de ligaduras

Nos exemplos anteriores ilustrou-se a procura de formas que tornem distintos os dois tipos de motivos, com e sem ligadura. Noutros casos, pelo contrário, busca-se um efeito particularmente *legato* em várias passagens sem ligadura. Deduz-se de vários registos que uma tal prática era existente na época (Bach, 1753, Cap. II, § 18; Mozart, 1770, Cap. IV, § 29). Butt (1990, p. 165) constata inclusivamente que Bach acrescentava ligaduras à medida que revia as suas obras e considera por isso que poderá justificar-se o acréscimo de ligaduras nomeadamente em edições das suas obras que contenham poucos sinais de articulação; adverte

⁷ Tal realização foi notada a propósito da Figura XI-16 (p. 296), que reproduz parte da Figura XIII-2, ou das Figuras XI-17 e XI-18 (p. 293).

⁸ Os c. 25-28 ilustraram-se já na Figura XII-39 (p. 325).

no entanto que “alterações mais significativas à articulação existente parecem contrariar a tendência de Bach para especificar marcações de interpretação e de ornamentação com tanto pormenor e tão didacticamente quanto possível.”⁹ (Butt, 1990, p.139)

As Figuras XIII-4 a XIII-7 reproduzem vários de muitos exemplos de situações em que Bach não nota ligaduras e em que estas podem ser adicionadas, em virtude das semelhanças que estes grupos de notas aparentam com outros em que surgem ligaduras. A sua realização pressuporá assim um efeito particularmente *legato* e um prolongamento das notas, enfatizando em especial a primeira.¹⁰

Na Figura XIII-4 observa-se que a ligadura de quatro notas por grau conjunto descendente, recorrente neste andamento e reproduzida no c. 13 e no 4º tempo do c. 15, é omitida no 2º tempo do compasso (o mesmo sucede noutros casos semelhantes neste andamento). No entanto, tal grupo de notas é tocado de forma idêntica aos que exibem ligadura, recorrendo-se o mais possível a cordas diferentes e prolongando as notas, o que origina por vezes extensões consideráveis da mão esquerda (por exemplo no 2º t. do c. 13 ou no 4º t. do c. 15).

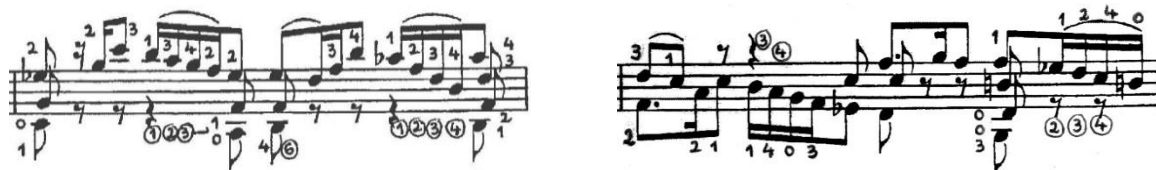


Figura XIII-4 – *Siciliana* BWV 1001: c. 13 e 15.¹¹

A Figura XIII-5 retrata uma passagem da *Fuga* BWV 1003 em que o primeiro de uma sequência de motivos ornamentais de três notas com ligadura surge sem ligadura (1º t. do c. 206). Introduzo no entanto esta logo neste primeiro grupo, propiciando-lhe uma realização musical semelhante aos grupos que se seguem e que apresentam uma indicação explícita do sinal.¹²

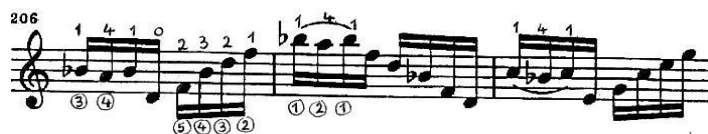


Figura XIII-5 – *Fuga* BWV 1003: c. 206-208.

A Figura XIII-6 reproduz dois excertos do *Allegro*. O motivo do primeiro (c. 1) é semelhante ao do segundo (c. 21-22) mas não apresenta, ao contrário deste, uma ligadura nas três notas por grau conjunto descendente. Pode adicionar-se uma ligadura naquele primeiro compasso, de modo a conferir uma intenção musical semelhante à dos c. 21-22. No entanto, essa falta de ligadura pode interpretar-se como intencional, por surgir num contexto diferente: no primeiro exemplo o motivo repete-se, com uma indicação de

⁹ “... major changes to the existing articulation seem to run against Bach’s tendency to specify performance and ornament markings in as much detail and didactically as possible.”

¹⁰ No capítulo anterior, a Figura XII-25 (p. 317) ilustra igualmente uma realização que pressupõe a adição de ligaduras.

¹¹ Este exemplo referiu-se no Capítulo VIII como um dos casos de omissão de ligaduras (Figura VIII-54, p. 205).

¹² Ver à frente as ligaduras de três notas (p. 350-358), em especial uma realização semelhante apresentada na Figura XIII-50 (p. 357). Surgem motivos de três notas sem ligadura idênticos aos do exemplo da Figura XIII-5 igualmente na *Fuga* BWV 1001 (2º e 4º tempo do c. 66 e 2º tempo do c. 67), que interpreto também como se tivessem ligadura, ligando e prolongando as notas respectivas.

dinâmica contrastante, e no segundo surge em sequência (num movimento conducente à cadência). A segunda interpretação leva a que opte por realizar ambos os grupos de notas de forma diferente, executando os do c. 1 de forma separada.

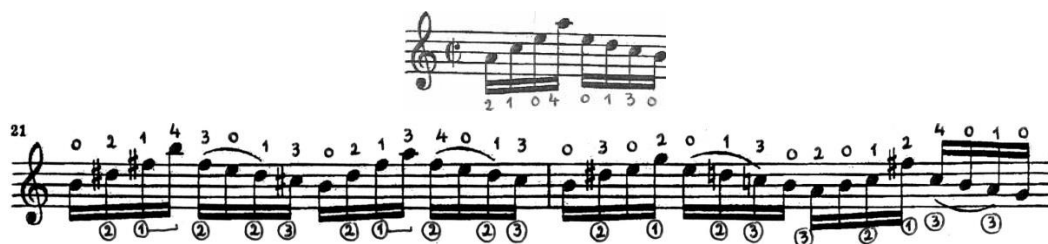


Figura XIII-6 – *Allegro* BWV 1003: c. 1 e 21-22, respectivamente.¹³

A Figura XIII-7 ilustra um excerto do *Allegro assai* em que se observa um exemplo de uma passagem em “pedal de nota repetida” (Ungureanu, 2010, p. 370), a considerar neste capítulo (p. 347), que Bach não nota aqui com ligaduras de duas notas (c. 6 e 8).¹⁴ Esta nota pedal remete mesmo assim para uma realização que pressupõe uma ligadura. Para além de ligar e prolongar a voz principal como se houvesse tal ligadura (um processo recorrente na guitarra usado na execução de passagens deste tipo, em que se tocam as duas notas em cordas diferentes),¹⁵ atribuo-lhe uma ênfase particular, conferindo-lhe uma maior intensidade e duração do que à outra voz. Realizo assim estes pares de notas de forma ritmicamente desigual e distingo-os ainda através de curtos silêncios, que os separam, e da própria opção de não prolongar o baixo, que leva a que se tornem especialmente individualizados (à semelhança da realização ilustrada na Figura XIII-28, p. 347).



Figura XIII-7 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 5-8.¹⁶

Os exemplos ilustraram alguns dos momentos em que se introduz um efeito musical semelhante ao da ligadura, em grupos de notas em que Bach não escreveu ligaduras, e, em contrapartida, outro no qual a opção foi, inversamente, a de considerar a intenção da omissão de ligadura (Figura XIII-6).

O ataque da nota e escolhas de mão direita

Para além dos recursos descritos, o ataque da mão direita permite também destacar um grupo de notas com ligadura na forma como realça a primeira nota. Tal como quando se pretende destacar uma nota expressiva, emprega-se um ataque vincado, claro e preciso, com o uso de mais ou menos unha de acordo com o carácter do andamento. A primeira destas notas surge frequentemente no silêncio e torna-se evidenciada nesta interpretação, em que há pouca ressonância harmónica.

¹³ Esta passagem foi já ilustrada na Figura XII-22 (p. 316).

¹⁴ Bach marcou esta ligadura noutros casos (c. 64 da *Fuga* BWV 1001, exemplificado na Figura XIII-28, ou c. 45-60 da *Fuga* BWV 1003).

¹⁵ Algumas edições (Despalj, 2005) escrevem nestas sequências os valores rítmicos realmente realizados no instrumento, mais longos.

¹⁶ Os c. 5-6 deste exemplo foram reproduzidos na Figura X-17 (p. 274).

Sobretudo no caso de pares de notas com ligadura, procuro recorrer a dedilhações de mão direita que favoreçam o uso de um dedo mais forte na primeira nota, como o médio ou o polegar, e recorrer a um ataque mais leve na segunda, que toco de preferência com o indicador ou o anelar. Tal realização pretende realçar a diferença expressiva entre as notas transmitida pela ligadura, que faz “sublinhar acentos métricos”¹⁷ (Butt, 1990, p. 132). Nos casos em que uma dedilhação *ideal* não se torna possível, sublinho a desigualdade métrica entre as notas através da articulação de mão direita.

Os exemplos reproduzidos na Figura XIII-8 são respectivamente da *Fuga* BWV 1001 e do *Adagio* BWV 1005. No primeiro, os pares de duas notas com ligadura realizam-se sempre com o médio na primeira nota, chegando-se a repetir o dedo; no segundo pode notar-se que a nota final dos grupos por grau disjunto ascendente com ligadura se toca com o anelar mesmo no 2º tempo, em que as cordas em que se usa o indicador e o anelar são contíguas (respectivamente a 3ª e a 2ª), de modo a conseguir uma realização mais leve do que se fosse usado o médio – tal como em exemplos dados nas Figuras XI-6, em que se reserva o uso do anelar para a última nota do primeiro grupo com ligadura (p. 285), ou nas Figuras XII-11 e XII-12 (p. 311).

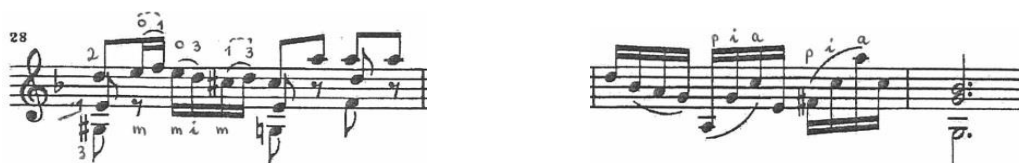


Figura XIII-8 – *Fuga* BWV 1001: c. 28,¹⁸ e *Adagio* BWV 1005: c. 46-47, respectivamente.

Por sua vez, os três excertos do *Grave* ilustrados na Figura XIII-9 mostram vários motivos com ligadura que se iniciam com o médio, o que é frequentemente possível em virtude do uso de cordas contíguas (no c. 13 as duas primeiras notas, *si* e *lá*, têm de se realizar na mesma corda de modo a manter a duração de colcheia do acorde, sendo a segunda nota, *lá*, tocada muito *piano*; as restantes executam-se em cordas contíguas).



Figura XIII-9 – *Grave* BWV 1003: c. 1 (2º t.), 9 (1º-2º t.) e 13 (3º-4º t.), respectivamente.

O ataque de mão direita pode ajudar a potenciar determinado efeito, como se sublinhou já no capítulo precedente. Aqui se fez notar de que modo a escolha de um dedo específico permite individualizar o início de uma ligadura e conferir uma intenção expressiva (ressalve-se de novo, a propósito da realização destas notas, o facto de qualquer intenção poder ser dada em última análise por qualquer dedo da mão direita).

Para além disso, uma escolha cómoda na realização das restantes notas destes motivos, particularmente se estes forem assinalados por uma longa ligadura que implica o atravessar recorrente de várias cordas, será também relevante para a sua execução fluente, rápida e leve.

¹⁷ “... to... underline metrical accents...”

¹⁸ Este compasso foi já ilustrado na Figura XI-13 (p. 289).

O prolongamento das notas com ligadura

Outro aspecto da minha interpretação dos motivos com ligadura ilustra um tratamento diferente dado ao uso da corda contígua e é a única situação em que fiz durar as notas mais tempo do que o notado. Prolongam-se várias delas, numa medida variável (que não pretende ser exacta e depende também das possibilidades de realização no instrumento), em particular a primeira, no sentido de obter uma maior ressonância (Butt, 1990) e, conseqüentemente, um efeito mais fluente e mais *legato*;¹⁹ cria-se assim uma textura sonora de *campanela*, embora de uma *campanela* “irregular” (P. V. Carvalho, comunicação pessoal, 28 de Julho, 2014), pois a ressonância de cada uma das notas é variável. O recurso é usado tanto em grupos de duas e três notas como noutros com ligaduras longas ou que compreendem notas pedal, e ilustra muitos dos casos em que a ligadura remete para uma determinada harmonia (Butt, 1990; Schulenberg, 2006). Traduz uma opção estética que contribui para executar estes grupos de notas como gestos expressivos. Permite ligar notas que, a serem tocadas uma a uma na mesma corda, soariam destacadas de forma idêntica, como se cada uma delas se realizasse através de uma arcada distinta.²⁰

Assim, o prolongamento das notas é um recurso que passa a ser usado excepcionalmente, na execução de motivos específicos, com ligadura, adquirindo um propósito expressivo. Pelo contrário, as restantes interpretações das sonatas na guitarra tornam a ampliação dos valores rítmicos notados por Bach num processo recorrente, no sentido de aproveitar as potencialidades harmónicas da guitarra, remetendo para o idiomatismo do instrumento.

Semelhante procedimento afasta-se da execução no instrumento original e aproveita a capacidade de ressonância da guitarra. Terá sido usado na época na realização da ligadura na música para tecla (Bach, 1753, Cap. II, § 18, p. 126).²¹

Uma outra função das ligaduras, unicamente relevante para música de tecla, é manter as notas ligadas até ao fim da ligadura. Isto parece ter tido origem em França. ... Rameau (tabela de ornamentos de 1724) demonstra que a ligadura é a versão estenografada de um acorde arpejado. As *Pièces de Clavecin* de Couperin mostram muitas vezes um valor ... mais longo dado à primeira (e às vezes à segunda) nota da ligadura.²² (Butt, 1990, p.54)²³

Alguns autores orientaram os intérpretes de instrumentos de tecla no sentido de manterem a soar todas as notas de uma ligadura ... De modo semelhante, um violinista Barroco incorpora uma figura ligada num único gesto tocado com um único golpe de arco, o que constitui um único impulso rítmico. A prática de manter as notas ligadas funciona no cravo e mesmo no órgão para projectar de modo audível um ligado curto até ao público. As dissonâncias momentâneas surgidas quando a li-

¹⁹ Carvalho (comunicação pessoal, 28 de Julho, 2014) distingue os dois termos, considerando que a “fluidez” (“ou continuidade sonora”) admite diversas articulações e variações dinâmicas ou tímbricas, ao contrário do *legato* (ou “legatura”).

²⁰ Como faz notar Butt (1990), referindo-se ao efeito técnico e musical da ligadura: “o uso de arcadas separadas tornaria cada nota demasiado importante.” (p. 132) (“...separate bows would render each note too important.”)

²¹ Este processo relaciona-se com a notação de ligaduras de prolongação nas transcrições da época para cravo e para órgão, notada no Capítulo VIII (p. 206), que remetem também para a sustentação das notas através de uma realização arpejada.

²² “A further function of slurs, relevant only to keyboard music, is the sustaining of slurred notes until the end of the slur. This seems to have originated in France. ... Rameau (1724 ornaments table) demonstrates that the slur is really a shorthand for a sustained arpeggiated chord. Couperin’s *Pièces de Clavecin* quite often show a ... longer note value for the first (and sometimes the second) note under the slur.”

²³ Butt (1990, p. 165) frisa que na música para tecla a maioria das ligaduras se relaciona com ornamentos específicos, geralmente do tipo da *messanza*, do *grosso* ou da *tirata* (estes dois foram já abordados no capítulo precedente). A figura da *messanza* é uma das três que o autor (1990, p. 20-21) identifica como as mais comuns na música de Bach, por implicarem padrões rítmicos particulares (as outras duas serão a *corta* e a *suspirans*, a observar ainda neste capítulo); é composta por quatro notas conjuntas e disjuntas, sendo a sua forma predominante um grupo de três notas por grau conjunto seguido ou precedido de um salto.

gadura abrange notas adjacentes não são intrusivas e contribuem antes para o calor ou a plenitude da sonoridade.²⁴ (Schulenberg, 2006, p. 22)

O prolongamento das notas surge na minha realização do recurso a cordas diferentes, tanto em motivos curtos como longos. Origina por vezes significativas extensões de mão esquerda, no caso de notas que se sucedem por grau conjunto. Mas traz um efeito *legato* e uma ressonância, na realização das notas com ligadura, que quebra alguma *secura* inerente à opção de não adicionar notas e de não as prolongar, na interpretação destas obras. Já o uso do ligado (ascendente), a que recorro com alguma frequência, não permite que as notas de um grupo com ligadura se prolonguem, apesar de ter um efeito que permite enfatizar particularmente algumas dessas notas, como as dissonantes.

Embora nem sempre seja possível usar cordas adjacentes na realização das ligaduras longas, procuro usá-las e prolongar as notas com ligadura sempre que possível, em particular as primeiras, de modo a deixá-las soar e a ligá-las às seguintes. Seguem-se exemplos de realização no instrumento.

A Figura XIII-10 ilustra três exemplos no *Adagio* BWV 1001 em que as notas com ligadura curta ou longa se tocam recorrendo a cordas contíguas. No c. 10, pode observar-se no 2º tempo uma das muitas passagens em que esta opção origina grandes extensões dos dedos da mão esquerda, gerada pela opção não só de ligar como também de prolongar algumas das notas (as que podem ser mantidas). Pode notar-se no 4º tempo do mesmo compasso como a realização das notas em cordas diferentes obriga a usar algumas posições altas (o *láb* toca-se na 4ª corda, o *mib* e o *ré* na 5ª); compensar-se-á o efeito sonoro deste recurso através de um ataque claro e aberto de mão direita.

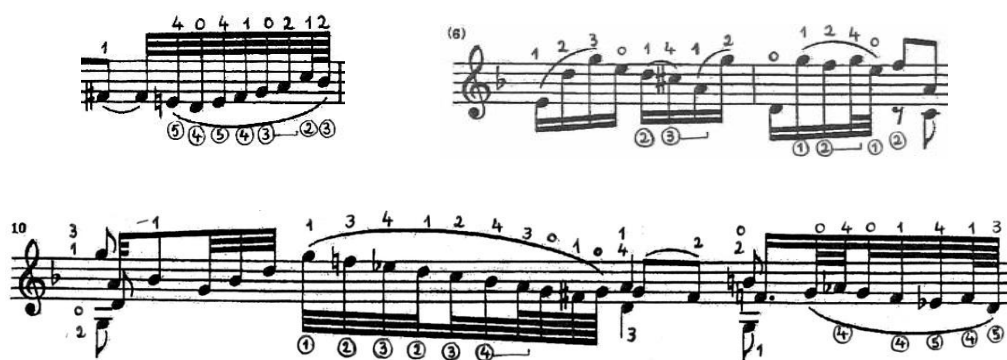


Figura XIII-10 – *Adagio* BWV 1001: c.1 (3º-4º t.), 6-7 e 10.²⁵

A Figura XIII-11 representa exemplos de realizações semelhantes no *Grave* da segunda sonata. A dedilhação do c. 13 mostra a abertura de mão exigida pela realização em cordas contíguas das notas por grau conjunto do início da ligadura. Aqui se ilustra também o recurso à corda solta, que surge naturalmente na sequência da realização destes motivos em cordas adjacentes.

²⁴ "Some writers directed keyboard players to hold down all the notes of a slur ... In much the same way, a Baroque violinist incorporates a slurred figure into a single gesture played with a single bow stroke, constituting a single rhythmic impulse. The practice of holding down slurred tones is effective on the harpsichord and even the organ for audibly projecting a short slur to an audience. The momentary dissonances arising when the slur encompasses adjacent tones are not intrusive and rather contribute to the warmth or fullness of the sonority."

²⁵ Vários dos exemplos ilustraram-se nas Figuras XII-46 e 47 (p. 327) e reproduzem-se nos Exemplos 22 e 23 (Anexo).

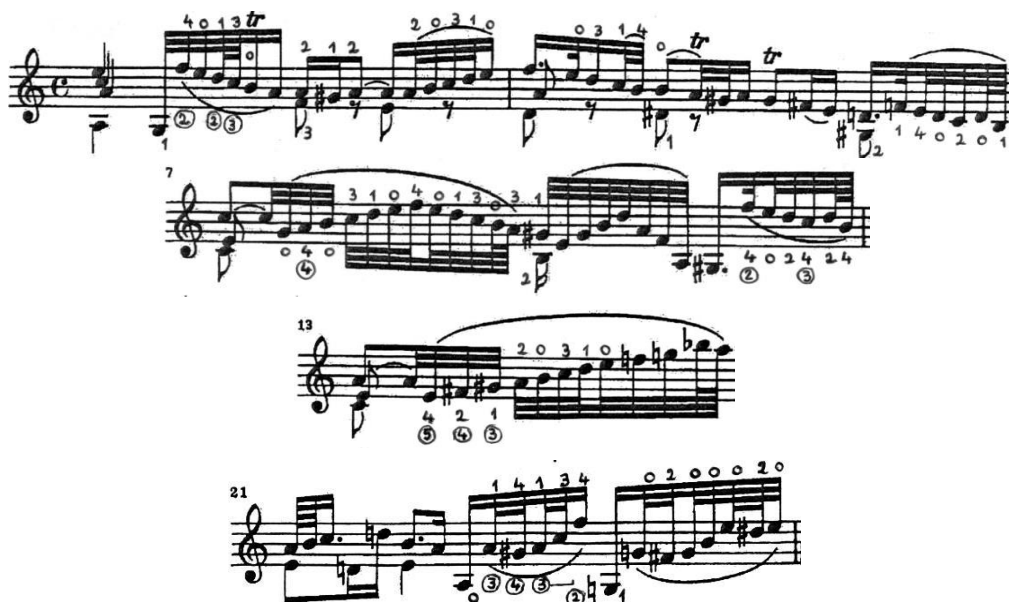


Figura XIII-11 – *Grave* BWV 1003: c. 1-2,²⁶ 7, 13 (1ª-2ª t.) e 21, respectivamente.

Finalmente, a Figura XIII-12 representa dois exemplos de realização no *Allegro assai*. No primeiro (c. 1-2) executam-se sempre em cordas diferentes as notas com ligadura de cinco e mais notas, prolongando-as numa medida variável. No segundo (c. 5), a primeira nota da ligadura (o *mi* do baixo) mantém-se a soar enquanto se tocam as notas seguintes, na ligadura de oito notas; do mesmo modo, o *sol* do 3º tempo no soprano é mantido durante a execução das restantes notas na ligadura seguinte, de quatro notas. O prolongamento alternado destas duas notas permite ligar ambas as vozes às notas seguintes da ligadura, ao mesmo tempo que destaca cada uma delas – aqui já através da sua manutenção.



Figura XIII-12 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 1-2 e 5, respectivamente.

Todos os processos descritos são significantes para a interpretação das notas com ligadura. Quanto mais difícil é ligar estas notas, por condicionalismos que se prendem com as possibilidades de realização no instrumento, mais eles se tornam relevantes. O recurso a meios que terão sido particulares à interpretação barroca surge assim também neste âmbito na sequência de aspectos inerentes à minha procura interpretativa, que acaba por se tornar estreitamente relacionada com alguns aspectos de uma possível prática da época.

Consideram-se de seguida os diferentes efeitos dos vários tipos de ligadura presentes nas sonatas, que se ilustram com opções de realização.

²⁶ Os c. 1-2 foram já ilustrados na Figura XII-5 (p. 308) e reproduzem-se no Exemplo 15 (Anexo).

Inferências interpretativas da ligadura

Referindo-se às ligaduras curtas (de menos de cinco notas) da *Chaconne* BWV 1004, Freitas (2005, p. 30-31) sublinha que várias delas servem um propósito sobretudo mecânico, nomeadamente no caso das que possibilitam que outra voz simultânea à que tem ligadura se mantenha em contacto com o arco. Nos exemplos da Figura XIII-13, a realização de uma única arcada para várias notas possibilita a manutenção dos valores rítmicos escritos (colcheias) na voz sem ligadura.



Figura XIII-13 – *Fuga* BWV 1003 (autógrafo): c.46 e 191.

Se os motivos com ligadura envolvem um aspecto de realização instrumental que visa tornar possível um efeito como este e facilitar a execução das arcadas (Butt, 1990), revelam também, ao fazê-lo, uma intenção musical particular que lhe é naturalmente consequente (o que é também reconhecido por Freitas) – o mesmo é sugerido pela indicação de ligaduras noutros instrumentos. A execução de mais do que uma nota na mesma arcada potencia um efeito musical diferente da execução de uma nota por arcada, já que as notas se tornam especialmente *legato* e a primeira é enfatizada ao ser atacada pelo arco. A notação deste sinal determina assim uma articulação própria num instrumento de corda.²⁷

Muitas ligaduras em obras para instrumentos de corda são claramente instruções técnicas, mas ignorar estas partindo do princípio que não afectam a interpretação musical é não perceber a conexão essencial entre compositor e intérprete; os recursos técnicos estão apetrechados para efectivar implicações musicais.²⁸ (Butt, 1990, p. 209)

Por isso na obra de Bach a ligadura surge em situações que parecem querer indicar um efeito musical especial, reforçando uma indicação de expressividade ao intérprete (Butt, 1990). Tem inferências rítmicas, destaca uma harmonia implícita ou um determinado *afecto*,²⁹ realça grupos rítmicos usados recorrentemente pelo autor, que se relacionam com figuras ornamentais – geralmente curtas, de duas, três ou quatro notas (Butt, 1990; Haynes, 2007; Schulenberg, 2006). As ligaduras presentes nas sonatas consideram-se agora com base nas suas consequências expressivas.

Ligaduras que realçam um padrão rítmico e reforçam a pulsação

As ligaduras criam um sistema rítmico de acentos que revela muitas vezes a estrutura ou o fraseado duma passagem (Butt, 1990). Agrupam as notas de um modo que vai determinar um padrão rítmico (Fabian,

²⁷ “Na música para instrumentos de corda, as ligaduras afectam directamente o modo como o som é produzido e têm consequentemente influências mais vastas no fluir da música, ao nível das acentuações.” (Butt, 1990, p.186) (“In string playing slurs directly affect the mode by which sound is produced and consequently have further influences on the accentual flow of the music.”)

²⁸ “Clearly many slurrings in string works are technical instructions, but to ignore these on the assumption that they do not affect the interpretation of music is to miss the essential connection between composer and performer; the technical means are geared to realize musical implications.”

²⁹ “Aqui as ligaduras confirmam algo que as notas tornam desde logo evidente, ou impõem um *Affekt* particular em notas que poderiam ter sido interpretadas de variadas formas.” (Butt, 1990, p. 191) (“Here the slurs confirm something which is already evident in the notes, or impose a particular *Affekt* on notes which could have been interpreted in a number of ways.”)

2003) que tanto reforça a métrica natural do compasso como por vezes introduz um elemento rítmico novo que contraria essa métrica e cria irregularidade.

No autógrafo das sonatas, muitas partem de tempos fortes ou de partes fortes do tempo e realçam a pulsação ou a sua divisão, e assim a regra de tocar o tempo forte numa arcada para baixo (“regra do down-bow”) (Alves, 2012; Fabian, 2000; Lester, 1999; Schulenberg, 2006).³⁰ Ao salientar a primeira nota do tempo e realizar a(s) seguinte(s) como um eco, contribuem para enfatizar as notas fortes e reforçar a regularidade rítmica. Acentuam também o movimento de dança, que no caso destas obras para violino está não só presente nas partitas como também em andamentos rápidos e em motivos das sonatas. Segundo Butt (1990, p. 114), este tipo de ligadura é o mais comum aos autógrafos de Bach.

Ligaduras de duas notas

As ligaduras de duas notas que partem do tempo forte e se aplicam a grupos de duas, quatro ou mais notas, numa divisão binária do tempo, são um destes exemplos, e surgem por vezes em sequência. Sublinhava-se em vários escritos, como já se fez notar neste trabalho, a ênfase que deveria ser dada à primeira nota destes pares. Butt (1990) salienta que é esta a ligadura mais encontrada nos manuscritos de Bach que analisou e que através dela o compositor faz sobressair frequentemente a parte do tempo, destacando notas acentuais e relacionando-as com a harmonia (realçando a dissonância e a sua resolução); estão dessa forma intrinsecamente ligadas à própria estrutura da obra, “à composição em si mesma, sobretudo quando estão associadas à resolução da dissonância”³¹ (Butt, 1990, p. 94)³²

Esta ligadura aplica-se nomeadamente a conjuntos de figuras pontuadas, por grau conjunto ou disjunto (Butt, 1990). A flexibilidade anteriormente apontada surge também na execução destas células rítmicas, se se considerar que as notas com ligadura pressupunham uma realização especialmente *legato* e uma execução *piano* e tardia da última nota.³³ Uma realização semelhante potencia uma maior leveza e permite ligar os motivos com ligadura do *Adagio* BWV 1005 e diferenciá-los dos grupos de notas sem ligadura, no caso de se considerar intencional a omissão de ligadura. Como foi referido (p. 205), vários destes motivos surgem sem ligadura (logo a partir do c. 3), ficando a dúvida sobre a intencionalidade desta falta. Uma vez que o motivo é recorrente ao longo do andamento, a omissão poderá ter-se como tal e adivinhar-se a constância da articulação; caso se queiram tornar distintos os grupos com e sem ligadura, poderá optar-se por dedilhações diversas (e realizar as notas sem ligadura com a segunda nota mais a tempo e com uma menor diferença de intensidade em relação à primeira, tocando ambas na mesma corda).

³⁰ São designadas por “ligaduras de acentuação rítmica” por Freitas (2005, p. 44) e por Costa (2012, p. 167).

³¹ “... to the composition itself, particularly when associated with the resolution of dissonance ...”

³² A resolução da dissonância pressuporia uma resolução *legato* mesmo que não houvesse uma ligadura.

³³ Pesem embora os limites da generalização desta prática, refira-se que Quantz (1752, Cap. XVII, Secção II, § 13, p. 214) sublinhava que num *Adagio* a nota que se segue ao ponto de aumentação devia ligar-se à anterior em *diminuendo*, se houvesse ligadura; também L. Mozart (1770, Cap. VII, Secção II, § 2, p. 145), que salientava, tal como C. P. E. Bach (1753, Cap. II, § 23, p. 127), que a nota curta dessas figuras pontuadas deveria ser mais curta do que o notado, realçava que a nota pontuada deveria ser um pouco mais forte e prolongada, e a segunda ligada a ela em *diminuendo*.

A Figura XIII-14 reproduz duas passagens que ilustram a minha opção de realização. A dedilhação deste motivo com ligadura recorre à corda contígua e aproveita a corda solta quando possível, para procurar um efeito *legato* e deixar soar um pouco a primeira nota – é o caso da opção que se ilustra nos c. 1, 3 e 15. Em vários momentos deste andamento em que ambas as notas com ligadura têm de se realizar na mesma corda, a mão direita compensa o efeito menos *legato* atacando a segunda nota com um cuidado especial, de modo a soar mais *piano*, e mais tarde, como se fosse um eco da anterior e dando a ilusão de se misturar com ela (pode também aproveitar-se o harmónico da primeira nota, quando for possível). Esse é o caso do c. 2, em que as duas notas com ligadura (*ré-mi*) se executam na mesma corda, com o baixo, *dó*, na 5ª. Será possível uma dedilhação que realize o baixo na 6ª corda e permita assim tocar as notas com ligadura em cordas diferentes (respectivamente o *ré* na 4ª, corda solta, e o *mi* na 5ª). Uma tal opção torna no entanto a sonoridade menos clara e origina um grande salto, de difícil realização, para a posição seguinte. Este é o tipo de opções que o intérprete tem de fazer e que podem mesmo mudar ao longo do processo interpretativo – por isso não se apresenta aqui uma única opção e se descrevem ambas as alternativas. O mais importante é procurar manter a intenção musical transmitida pela ligadura, já que em vários momentos deste andamento as notas com ligadura não podem de todo tocar-se em cordas diferentes (o ligado é outra alternativa).

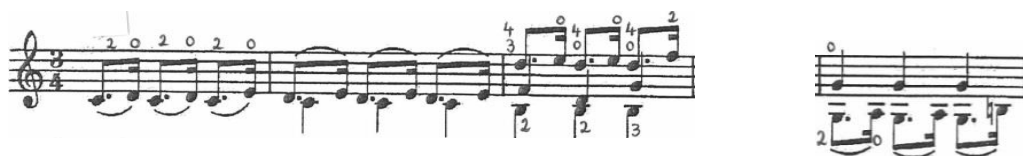


Figura XIII-14 – *Adagio* BWV 1005: c.1-3 e 15.

Referindo-se a este andamento, Butt (1990, p. 199) considera que os pares de notas com o mesmo valor rítmico que apresentam também ligadura (c. 5, 7, 9) pressupõem uma execução ainda mais *legato* do que as figuras pontuadas, já que estas destacarão sempre naturalmente a primeira nota. Aqueles pares de notas ilustram outra situação a que se aplica particularmente a ligadura de duas notas: os grupos de notas por grau conjunto em que a última nota da ligadura é igual à primeira da ligadura seguinte, que se ilustram nomeadamente nas Figuras XIII-15 a XIII-20.

Abaixo se exemplificam diversas situações em que Bach aplica esta ligadura de duas notas nas sonatas, todas previstas por Butt, que incluem notas que se sucedem por pares de terceiras e intervalos variados; quando os intervalos são por grau disjunto, a realização em cordas diferentes surge na guitarra de forma imediata. Ilustram-se também situações em que não é possível recorrer a cordas diferentes e outras em que se usa o ligado ascendente.

Constata-se nesses exemplos que uso cordas diferentes sempre que possível, na realização de notas tanto por grau conjunto como por grau disjunto. Prolongo ainda a primeira dessas notas, mantendo-a ainda a soar ao tocar a segunda, de modo a enfatizá-la e a tornar ambas as notas expressivamente ligadas. Ataco também a nota seguinte ligeiramente mais *piano* e mais tarde, ligando-a à anterior, o que torna a realização de cada par de notas particularmente significativa. Recorro ainda a um curto silêncio de articulação entre os vários pares, de forma variável em função do contexto, no sentido de as individualizar.

Na Figura XIII-15, que representa quatro passagens do *Adagio* BWV 1001, realizam-se em cordas contíguas todos aos pares de notas com ligadura, por grau conjunto e disjunto. Estas ligaduras, tal como a grande maioria das que se ilustram aqui, enfatizam expressivamente a parte do tempo, surgindo entre duas semicolcheias.



Figura XIII-15 – *Adagio* BWV 1001: c. 3,³⁴ 5-6, 11 e 18 (4ª t.). [Anexo, Exemplos 25a, 25b, 25c, 25d]

Na Figura XIII-16 todas as notas com ligadura se executam também em cordas adjacentes, à excepção das primeiras do *Adagio*; no c. 16 deste andamento (já ilustrado na Figura XIII-1) torna-se particularmente visível a separação entre o motivo com ligadura e a nota seguinte (1ª-2ª t.), já que a mesma nota *sol* se realiza com um dedo diferente (primeiro com o 4, depois com o 2), o que implica uma mudança de posição de mão esquerda e o recurso a um curto silêncio.



Figura XIII-16 – *Adagio* BWV 1001: c. 16 (1ª-2ª t.) e *Fuga* BWV 1001: c. 12-13, respectivamente.

Os exemplos reproduzidos na Figura XIII-17 pertencem a duas sequências com ligaduras de duas notas que têm de se tocar na mesma corda (não se usam ligados). Recorre-se a um ataque incisivo na primeira nota e ao jogo com o ritmo e, para tornar os motivos distintos, separa-se particularmente cada par de notas do seguinte, apelando ao silêncio. As ligaduras destas duas passagens têm sido tradicionalmente ignoradas nas interpretações na guitarra, em que se tem obtido o efeito contrário: em vez de se ligarem as notas com ligadura, separam-se, e liga-se a nota fraca de cada grupo à nota forte do grupo seguinte, num efeito anacrústico.³⁵ Pode notar-se nos c. 32-33 a realização das semicolcheias com ligadura em cordas contíguas.



Figura XIII-17 – *Fuga* BWV 1001: c. 30-33 e 75-76, respectivamente.

³⁴ O c. 3 ilustra também um dos momentos em que o baixo é executado no tempo (2ª-3ª t.), um aspecto referido no capítulo precedente.

³⁵ Esta opção é comum; ilustra-a a interpretação de Bream (MonteverdiXVI, 2006), em que se podem observar mudanças de mão esquerda entre as duas notas abarcadas pela ligadura (1'43-1'51), e surge igualmente em gravações recentes (Korhonen, 2009, faixa 2).

Ilustra-se uma passagem semelhante na Figura XIII-18, em que as notas com ligadura, que realçam expressivamente cada tempo, têm de ser tocadas na mesma corda (outras passagens com a mesma realização encontram-se no *Adagio* BWV 1005, nomeadamente no c. 9).



Figura XIII-18 – *Fuga* BWV 1003: c. 257-258.

As ligaduras reproduzidas na Figura XIII-19 evidenciam um motivo por grau disjunto e conjunto com ligadura, no soprano, que se assemelha a uma figura comum na época e na música de Bach, a *suspirans*, ao começar depois da pausa, embora aqui num contexto rítmico diferente e com um baixo a surgir no tempo.³⁶ O uso de cordas contíguas pode ser uma opção de realização destes pares de notas, mas implica o recurso a posições altas e compromete a clareza do som. Neste caso o ligado ascendente, aqui assinalado a tracejado, serve particularmente a realização daquela figura, que a ligadura realça, se for tocado de forma leve, sem força e ligeiramente depois do tempo. O facto de não se prolongarem os baixos ajuda a conferir clareza a esse motivo com ligadura. Ambos os processos reforçam uma realização especialmente expressiva desta figura.



Figura XIII-19 – *Siciliana* BWV 1001: c. 6 (1ª-3ª t.). [Anexo, Exemplo 26]

Já os pares de notas por grau conjunto e disjunto respectivamente do *Grave* e do *Andante* BWV 1003 são tocados em cordas contíguas (Figura XIII-20), à excepção da primeira do *Grave*.



Figura XIII-20 – *Grave* BWV 1003: c. 13 (3ª-4ª t.) e *Andante* BWV 1003: c. 15, respectivamente.

A Figura XIII-21 reproduz três passagens do *Presto*, que apresenta muitas sucessões de terceiras com ligaduras de duas notas. Em todas elas o último par de notas com ligadura é igual ao primeiro par com ligadura do compasso seguinte. A ligadura surge em notas em movimento ascendente no primeiro e no terceiro exemplo (num movimento relacionado com a aproximação da cadência final de cada secção) e em

³⁶ A *suspirans* caracteriza-se pela sua qualidade anacrústica, com uma pausa de colcheia ou semicolcheia no início de um grupo de (quatro) notas.

movimento descendente no segundo. Todas estas notas com ligadura se executam em cordas adjacentes, o que se torna numa opção muito imediata na guitarra por serem por grau disjunto; mas, ao contrário de outras interpretações, uso este recurso invariavelmente, não o alternando com o uso do unicórdio, com ou sem ligado.³⁷ No primeiro e no terceiro exemplo, as primeiras duas notas de cada compasso, sem ligadura, tocam-se também em cordas diferentes mas não se prolongam, de modo a obter um efeito contrastante com os pares de notas com ligadura.

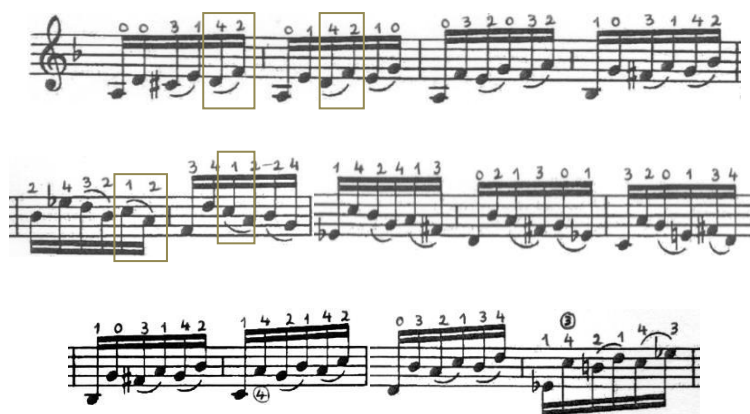


Figura XIII-21 – *Presto* BWV 1001: c. 47-50, 105-109 [Anexo, Exemplo 27a] e 129-131 [Anexo, Exemplo 27b].

Na *Fuga* BWV 1003 surgem pares de intervalos descendentes por grau conjunto e disjunto (particularmente de terceira) em sequência, com ligadura (Figura XIII-22), que se tocam em cordas contíguas, sem exceção.³⁸ A execução em dicorde origina digitações *reentrantes* em diversos momentos, como se pode observar no último par de notas do c. 65.



Figura XIII-22 – *Fuga* BWV 1003: c. 65-68.

Os diferentes intervalos com ligaduras de duas notas da passagem do *Adagio* BWV 1001 reproduzida na Figura XIII-23 (anteriormente ilustrada na Figura XIII-10, p. 338) realizam-se também sempre em cordas diferentes (constata-se o mesmo recurso na execução da ligadura inicial de três notas). Outras notas em que surgem estas ligaduras são os pares por terceiras e quartas, que se tocam em cordas contíguas, por exemplo no excerto reproduzido na Figura XIII-24; esta opção origina um salto do primeiro par de notas (*fá/ré, sib/fá*) para o seguinte (*sib/fá, ré/sib*), separando-se os dois motivos.

³⁷ Referiu-se no Capítulo VII o uso alternado do ligado e do dicórdio em passagens semelhantes neste andamento; um exemplo foi dado na Figura VII-46 (p. 156), na transcrição de Korhonen (2009). Este e outros exemplos dados no presente capítulo ilustram aqui a manutenção dos padrões de dedilhação em motivos com contornos melódico-rítmicos semelhantes, neste contexto com ligadura.

³⁸ Outros exemplos surgem nomeadamente nos c. 105-109, 126-128, 142, 175-176, 190, 192, 249-251 do mesmo andamento.



Figura XIII-23 – *Adagio* BWV 1001: c. 6 (3ª-4ª t.).



Figura XIII-24 – *Fuga* BWV 1003: c. 270.

Os pares de notas com ligadura surgem também em intervalos diversos, sempre disjuntos, nos grupos de quatro notas do *Allegro*, que se executam invariavelmente em cordas adjacentes (Figura XIII-25). Também nos exemplos de passagens em semicolcheias por grau conjunto descendente com sucessivas ligaduras de duas notas ilustrados na Figura XIII-26 todos os pares de notas são tocados em cordas diferentes.



Figura XIII-25 – *Allegro* BWV 1003: c. 56.



Figura XIII-26 – *Fuga* BWV 1003: c. 173, 178 e 188, respectivamente.

A Figura XIII-27 reproduz dois excertos do *Largo* BWV 1005 em que se sucedem ligaduras de duas notas em grupos de quatro semicolcheias e noutros com um ritmo anapéstico.³⁹ O seu efeito rítmico contrasta com o da ligadura de três notas (que surge igualmente em grupos de quatro notas). Também nestes exemplos todas as notas se executam em cordas adjacentes.



Figura XIII-27 – *Largo* BWV 1005: c. 1-2 e 18, respectivamente.

O efeito expressivo da interpretação de ligaduras como estas, que destacam o tempo ou a parte do tempo, não tem sido particularmente observado nas interpretações das sonatas na guitarra, na medida em que não se individualizam os vários grupos de notas nem se recorre ao silêncio de articulação. Exemplos

³⁹ O ritmo anapéstico é uma das formas de que se reveste o ritmo *corta*. Como se fez notar, este é realçado por Butt (1990) como outra das três figuras rítmicas mais relevantes na música de Bach: “A maior parte das ligaduras que cobrem padrões de notas com valores rítmicos irregulares relaciona-se com algum tipo de ritmo *corta*.” (Butt, 1990, p. 111) (“Most slurs covering patterns of irregular note values relate to some form of *corta* rhythm.”) Pode ser então anapéstico (se duas notas curtas forem seguidas de uma longa) ou dátilo (se uma nota longa for seguida de duas curtas).

notórios são os motivos dos c. 30-33/75-76 da *Fuga* BWV 1001 e dos c. 56-57 do *Allegro*, já aqui ilustrados (Figuras XIII-17 e XIII-25). Neste último, os guitarristas introduzem frequentemente baixos à semínima (o que pode constatar-se na Figura IX-25, p. 234) e realizam um gesto largo que cobre os grupos de quatro notas, não se centrando no emparelhamento transmitido pela ligadura, de duas em duas notas. O *afecto* rítmico e expressivo facultado pela introdução da ligadura de duas notas em grupos de quatro parece ser assim menosprezado, já que as “ligaduras por pares ... impõem um *Affekt legato* que acentua a primeira nota e encurta a segunda de cada grupo”⁴⁰ (Butt, 1990, p. 192), gerando acentos.

Outro tipo de ligadura de duas notas envolve uma pedal e é muito utilizado na música de Bach para os instrumentos de corda friccionada, por estar relacionado com a técnica do arco, permitindo atravessar as cordas em casos em que uma nota, frequentemente uma corda solta, se mantém constante (Butt, 1990). A realização destes motivos envolve uma técnica de arpejo, a *bariolagem*, que pressupõe uma “passagem rápida e disjunta do arco sobre um acorde, constituído por notas colocadas em cordas diferentes, repetidamente efectuada, [que] produz uma figuração harmónica contínua” (Ungureanu, 2010, p. 362). Este é outro tipo de ligadura que confere acentuação e distingue hierarquicamente duas vozes.⁴¹ A realização que proponho, em cordas contíguas e prolongando cada primeira nota, é neste caso uma execução comum na guitarra, como se notou na Figura XIII-7 (p. 335).⁴² Ilustram-se nas Figuras XIII-28 e XIII-29 exemplos desta realização. Mesmo assim, distingo cada grupo de duas notas por meio de curtos silêncios entre cada um deles e de uma ligeira enfatização da primeira nota, ao nível da intensidade e da agógica; esta não é a opção preva-
lecente na guitarra, em que se prefere a continuidade sonora e a linearidade na realização destas passagens.⁴³



Figura XIII-28 – *Fuga* BWV 1001: c. 64-65. [Anexo, Exemplo 28]



Figura XIII-29 – *Presto* BWV 1001: c. 40 e 42.⁴⁴

Surge recorrentemente uma ligadura na *Siciliana* que abarca as duas primeiras colcheias de um grupo de três, num compasso composto (12/8). Esta ligadura produz um efeito semelhante às que abarcam as três primeiras notas num grupo de quatro em compassos simples, pois remete para o uso do mesmo tipo

⁴⁰ “[These paired slurs] ... impose a slurred *Affekt* which accents the first note and shortens the second in each group ...”

⁴¹ Ungureanu (2010) salienta que tais notas pedal seriam um “inconfundível reflexo de escrita organística” (p. 382) de Bach, que usava muitas vezes cordas soltas na sua realização no violino, de modo a procurar mantê-las devido à sua função harmónica; menciona processos que permitirão dar a ilusão de prolongar algumas notas pedal que não podem manter-se no instrumento (p. 383).

⁴² Para além dos exemplos aqui ilustrados, mostrou-se no capítulo anterior (Figura XII-19, p. 315) a realização da passagem dos c. 45-46, 53-54 da *Fuga* BWV 1003, em que se usam também invariavelmente cordas contíguas e se prolongam as notas de ambas as vozes até surgir a nota seguinte respectiva – esta é uma das passagens exemplificada também por Ungureanu (2010, p. 377).

⁴³ Freitas (2005) sublinha que estas ligaduras “apesar de agruparem as notas duas a duas, sugerem um *legato* contínuo.” (p. 40)

⁴⁴ Exemplos similares surgem nos c. 30, 36 e 38 do mesmo andamento, com a nota pedal no baixo, alguns deles ilustrados na Figura XII-40 (p. 325). Outros reproduziram-se na Figura XIII-21 (p. 345).

de arcadas (para baixo na primeira nota com ligadura, realçando o tempo forte, e para cima na nota fora da ligadura). Butt (1990, p. 99) relaciona este tipo de ligadura com o ritmo pastoral característico deste andamento, formado por semínima e colcheia, e salienta precisamente o seu uso em grupos de colcheias de compassos quaternários como este. No exemplo da Figura XIII-30 as notas que constituem o motivo com ligadura surgem sempre por grau conjunto descendente, com a nota anterior repetida. Tocam-se aqui na mesma corda, por contingências de realização no instrumento, e sem ligados, que tirariam clareza, sobretudo porque o motivo rítmico-melódico em causa é composto por duas vozes, embora as ligaduras surjam só na de cima. Sugere-se por isso uma ênfase particular na primeira nota e uma execução fluida, leve, da última nota, e separa-se este motivo da última nota do tempo, fora da ligadura, por vezes através de uma mudança de posição da mão esquerda (3º t.). Esta nota é tocada de forma mais leve e separa-se também da seguinte, ficando isolada entre duas ligaduras. A ligadura que aqui se ilustra é, neste andamento, omissa a partir do c. 5.

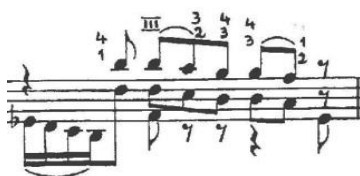


Figura XIII-30 – *Siciliana* BWV 1001: c.1 (2ª-4ª t.).

Ficam assim ilustradas várias ligaduras de duas notas, muito comuns nestas sonatas, que reforçam o tempo e a parte do tempo, e as propostas para a sua realização na guitarra.

Ligaduras de quatro notas

Outro tipo de ligadura que surge nestas sonatas e ajuda a reforçar a pulsação é a de quatro notas, que contribui para acentuar a hierarquia implícita das notas do compasso num instrumento de corda, em que este grupo se realiza numa arcada a partir do talão (Mozart, 1752, Cap. VII, Secção I, § 10). Butt (1990) faz notar que ela é usada particularmente em grupos de semicolcheias por grau conjunto descendente, por vezes ascendente, e em motivos com carácter ornamental: “Em passagens contínuas, permite uma hierarquia tradicional de acentos, com as arcadas ‘fortes’ a partir do talão, no primeiro e no terceiro tempo do compasso.”⁴⁵ (p. 91-92)

Esta ligadura é no entanto pouco comum nos *Sei Solo*. Mas é recorrente no *Allegro assai*, abarcando notas por grau conjunto e disjunto, com carácter ornamental.⁴⁶ Torna mais destacadas respectivamente a nota mais grave e a mais aguda de cada grupo de quatro. A Figura XIII-31 retrata várias situações em que se prolonga a primeira nota (do baixo ou do soprano) durante todo o grupo de notas com ligadura, que agrupa aquelas harmonicamente (frequentemente com uma nota pedal). Sempre que possível, realizam-se as

⁴⁵ “With continuous passage-work it allows a traditional hierarchy of bow accents with the ‘strong’ down-bow on the first and third beats of the bar.”

⁴⁶ Butt (1990, p. 193) relaciona as ligaduras usadas neste andamento com o ritmo e, dando o c. 5 como exemplo, distingue as figuras ornamentais usadas em cada tempo, respectivamente a *messanza* e o *gruppo*.

restantes três em cordas diferentes, mesmo mantendo a primeira, de modo a torná-las *legato*, e por isso várias opções de dedilhação, como as que aqui se apresentam, são menos comuns e originam uma grande extensão da mão esquerda. Realça-se particularmente a primeira nota também através de um leve acéscimo de intensidade e procura separar-se cada grupo de quatro notas do grupo seguinte.⁴⁷



Figura XIII-31 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 21-22 [Anexo, Exemplo 29], 25-27 e 40, respectivamente.

Tal ligadura surge em sequência ou alternada com uma de oito que ficou já retratada na Figura XIII-7. A inclusão desta última ligadura propicia um ataque menos vincado em cada grupo de quatro notas, ao agrupar os dois primeiros tempos, que realizam um motivo de carácter ornamental, numa mesma arcada (Mozart, 1770, Cap. VII, Secção I, § 11), e terá assim razões técnico-musicais. A comparação entre os c. 11 e 13 (Figura XIII-32) ilustra a diferença de situações em que Bach usa uma ligadura de oito notas e de quatro:⁴⁸ os dois grupos de quatro notas com uma única ligadura (c. 11) sucedem-se por grau conjunto (*dó-ré*), enquanto os dois primeiros grupos de notas com ligadura de quatro notas (c. 13) são separados por salto (*dó-sol*).



Figura XIII-32 – *Allegro assai* BWV 1001 (autógrafo): c. 11-13.

A ligadura de quatro notas considerada aparece ainda isoladamente noutros andamentos. A Figura XIII-33 remete para um exemplo, por grau conjunto descendente. Para manter a colcheia da voz de baixo e realizar pelo menos as duas primeiras notas do soprano em cordas diferentes, opto por dedilhações menos comuns, recorrendo aqui a posições altas no instrumento.

⁴⁷ Segundo C. Ph. E. Bach (1753, Cap. III, § 18, p. 126) seria também de enfatizar a terceira nota das quatro com ligadura. Opto aqui por não lhe atribuir uma ênfase particular, destacando a primeira; a terceira será naturalmente a nota com mais peso depois daquela, por razões que se prendem tão simplesmente com a hierarquia entre as quatro notas que constituem o tempo.

⁴⁸ No c. 75 surge já uma ligadura de oito notas que poderá ser um erro, num motivo semelhante a outro anterior com duas ligaduras de quatro notas (c. 73).



Figura XIII-33 – Fuga BWV 1001: c. 63.

Surge também uma ligadura de quatro notas na *Siciliana*, na voz superior e na voz inferior, sobre as quatro primeiras semicolcheias de grupos de notas integrados por figuras rítmicas irregulares. Esta ligadura aplica-se a um motivo melódico-rítmico que é uma elaboração daquele em que Bach usa uma ligadura de duas notas num grupo de três notas com o mesmo valor, surgido no mesmo andamento e exemplificado na Figura XIII-30. Tal como esta última ligadura, torna destacada a primeira nota do tempo, através de uma arcada para baixo, e mais leve a última (neste caso composta por duas ou três notas simultâneas), que é separada, através da arcada para cima.⁴⁹ Estas ligaduras surgem, tal como as anteriores, num movimento descendente, e, salvo uma excepção, também por grau conjunto. A observação da tonalidade original de Sib Maior dificulta o recurso a cordas contíguas. No entanto, estas usam-se sempre que possível e recorre-se invariavelmente a cordas diferentes no início do motivo (entre a primeira e a segunda nota). Faz-se notar a diferença entre este motivo e os grupos de notas com ligaduras duas a duas, que são separados através do silêncio de articulação e cuja primeira nota de cada grupo se enfatiza.



Figura XIII-34 – *Siciliana* BWV 1001: c.9-11. [Anexo, Exemplo 30]

Ilustraram-se assim diversos exemplos de realização das ligaduras de quatro notas que surgem nas sonatas.

Ligaduras de três notas

As ligaduras de três notas que surgem em grupos de quatro notas destacam também a pulsação quando partem do tempo. Ocorrem diversas vezes nestas obras, sendo especialmente adequadas aos instrumentos de corda, ao indicarem a direcção das arcadas: as notas com ligadura executam-se a partir do talão numa

⁴⁹ Butt (1990, p. 199-200) faz notar que neste andamento a ligadura se mantém quando surge uma apogiatura no tempo e que Bach usa duas ligaduras de duas notas em vez de uma de quatro quando a apogiatura é uma nota de passagem e portanto menos acentuada, facilitando a execução dos baixos em simultâneo com o soprano.

arcada longa, e a nota seguinte, fora da ligadura, numa arcada curta em sentido contrário, mais leve (Mozart, 1753, Cap. VII, Secção I, § 5). O facto de esta nota surgir isolada confere um elemento rítmico à obra. Butt (1990) observa em cerca de um terço dos exemplos que analisa que Bach assinala um ponto por cima dela e sublinha que o facto de o autor nem sempre ter notado tal sinal não invalidará essa mesma intenção – o ponto indicaria um modo de realização desligada e leve, por vezes com um efeito *staccato*: “O acréscimo dramático no uso de pontos na nota fora da ligadura num 1B⁵⁰ durante a década de 1730 reflecte uma tendência geral para a clarificação e o maior pormenor na notação.”⁵¹ (Butt, 1990, p. 93) Esta ideia é particularmente observada na minha interpretação; a nota que se segue à ligadura é realizada de modo leve e é frequentemente desligada das seguintes através de um silêncio de articulação.

No sentido de individualizar os grupos de três notas com ligadura e de lhes conferir uma expressividade particular, observando o carácter dinâmico que este sinal traz às passagens a que se aplica, não só saliente e prolongo a primeira nota, como também separo a última nota da seguinte, fora da ligadura. Este efeito não tem sido procurado na interpretação das obras em guitarra, que geram sobretudo continuidade e não enfatizam especialmente motivos curtos como estes, que a ligadura individualiza, não recorrendo ao silêncio para separar as notas que se seguem à ligadura ou as que a antecedem.

Guitarristas aqui já mencionados que se debruçaram recentemente sobre a realização de motivos com ligadura presentes nas obras para violino de Bach fazem questão de frisar que estas ligaduras realçam frequentemente acordes arpejados (o que está pressuposto na forma de Bach agrupar notas que remetem para uma determinada harmonia), já que a primeira das notas é frequentemente um baixo, e que por isso todas deverão deixar-se a soar (Freitas, 2005; Costa, 2012).⁵² A mesma ideia foi já aqui sublinhada, tendo-se notado as notas com ligadura, destes e de outros motivos, como as únicas que a presente interpretação opta por prolongar. No entanto, aqueles intérpretes não têm considerado a separação de um motivo com ligadura da nota seguinte, independentemente de esta pertencer ou não ao mesmo acorde. Essa separação enfatizará precisamente o carácter rítmico da ligadura de três notas.

No exemplo dado na Figura XIII-35 torna-se claro que a ligadura recorrente de três notas evidencia um arpejo e que as notas seguintes, embora estejam fora da ligadura, pertencem a esse mesmo arpejo. No entanto, o efeito rítmico do motivo com ligadura torna-se mais distinto se a execução desta passagem tornar separadas as notas com ligadura e as seguintes, através de um curto silêncio de articulação, realização que traduz a minha opção interpretativa.



Figura XIII-35 – *Allegro* BWV 1003: c. 39. [Anexo, Exemplo 31]

⁵⁰ “1B” é a designação dada por Butt a este tipo de ligadura.

⁵¹ “The dramatic increase in the use of dots for the unslurred note of 1B during the 1730s reflects a general trend towards clarification and greater detail in the notation.”

⁵² Várias designações são dadas a este grupo de notas ligadas, nomeadamente “ligaduras ressaltando polifonia implícita” (Freitas, 2005, p. 55-64; Costa, 2012, p. 170-171) ou “ligaduras harmónicas” (Costa, 2012, p. 176-177).

Os grupos de notas com esta ligadura surgem nas sonatas tanto por grau conjunto, realizando um movimento melódico com uma determinada direcção, como disjunto, efectuando um acorde arpejado, em movimento ascendente ou descendente (Butt, 1990).

Os exemplos que se seguem evidenciam opções de realização das ligaduras de três notas. Usam-se preferencialmente cordas diferentes (sempre contíguas, no caso das notas por grau conjunto), por vezes com ligados ascendentes, e propõe-se uma execução especialmente *legato*, em que se prolonga o som quando se recorre a várias cordas; faz-se notar o uso do silêncio de articulação a separar a última nota com ligadura da seguinte, fora da ligadura, bem como, nalguns casos, a separação entre esta nota e a seguinte.

A ligadura retratada nos três exemplos do *Adagio* BWV 1001 reproduzidos na Figura XIII-36 surge por grau disjunto (ascendente e descendente), pelo que se torna imediata na guitarra a realização de todas as notas em cordas diferentes, e o seu prolongamento. Apesar de prolongar estas três notas, distingo-as das seguintes, não as deixando soar para além da ligadura e separando a última nota da nota fora da ligadura. Opto aqui ainda por separar também esta nota da seguinte, realizando-a de forma leve e em *staccato*, isolando-a, pois no primeiro e no terceiro exemplo ela fica entre dois motivos com ligadura e no segundo surge separada da nota seguinte por salto.⁵³ Estes exemplos, tal como vários que se seguem, ilustram alguns dos muitos casos em que a primeira e a terceira nota destes grupos em arpejo com ligadura realizam alternadamente o baixo e a nota aguda do soprano, sendo assim particularmente expressivas. É sempre conferido um pequeno acréscimo de intensidade e de duração à primeira nota, realização que permite observar a função rítmica da ligadura; a última surge como última nota de um gesto leve, ascendente ou descendente e em *diminuendo*, tornando-se muito ligeiramente destacada por se lhe seguir um curto silêncio.



Figura XIII-36 – *Adagio* BWV 1001: c. 6 (3ª-4ª t.),⁵⁴ 11-12 (4ª e 1ª t.) e 19 (3ª-4ª t.), respectivamente.

As três notas por grau disjunto ascendente com ligadura do compasso da *Fuga* BWV 1001 ilustrado na Figura XIII-37 são também tocadas em cordas diferentes. Neste caso, a nota seguinte à ligadura (*si*) realiza um movimento melódico ascendente por grau conjunto com a seguinte, *dó*, pelo que não se separa desta.



Figura XIII-37 – *Fuga* BWV 1001: 53.

⁵³ Este último exemplo mostra um dos casos em que a nota fora de uma ligadura deste tipo (*láb*) é igual à primeira da ligadura, um exemplo tipificado por Butt (1990) na sua análise dos autógrafos de Bach.

⁵⁴ Este exemplo ilustrou-se também nas Figuras XIII-10 (p. 346) e XIII-23 (p. 338).

A Figura XIII-38 retrata outra passagem com uma nota pedal no baixo, aqui num motivo com ligadura de três notas. Todas as notas da ligadura (e de todo o arpejo) se tocam em cordas diferentes. Procuro no entanto distinguir as notas com ligadura das seguintes, destacando o baixo ligeiramente, não só através da sua intensidade como da sua duração, deixando-o soar durante a ligadura,⁵⁵ e realizando as notas fora da ligadura de um modo ligeiramente mais desligado do que aquelas. Tal opção não tem prevalecido nas interpretações na guitarra: estas não têm distinguido os grupos de três notas, realizando a passagem como um todo contínuo ligado e ressonante. Alguns guitarristas acentuam ainda a última nota com ligadura, realizando-a em *staccato*, mas com uma intensidade que a torna destacada das anteriores, que pertencem igualmente à ligadura (como foi notado na p. 247).



Figura XIII-38 – Fuga BWV 1001: 69-73. [Anexo, Exemplo 32]

As notas por grau disjunto descendente da passagem da Fuga BWV 1003 aqui reproduzida (Figura XIII-39) realizam-se sempre em cordas diferentes, de uma forma imediata no instrumento. Através do silêncio de articulação, são separadas da nota fora da ligadura, que se desliga também da seguinte, com a qual forma um intervalo por grau disjunto. Pode observar-se o recurso ao dicórdio nos pares de notas por grau conjunto.



Figura XIII-39 – Fuga BWV 1003: c. 180-181. [Anexo, Exemplo 33]

O grupo de três notas ilustrado na Figura XIII-40, da mesma passagem, engloba um intervalo por grau conjunto e outro por grau disjunto. Realizam-se em ambas as notas em cordas diferentes, enfatizando particularmente a primeira. Esta ligadura ilustra outro caso em que a primeira nota é igual à quarta, fora da ligadura (*sol*). O par de notas por grau conjunto (*mi-ré*) é aqui também tocado em cordas contíguas.



Figura XIII-40 – Fuga BWV 1003: c. 179.

Ainda na mesma fuga (Figura XIII-41) todas as notas dos motivos com ligadura dos c. 191 e 193, por grau conjunto descendente, são executadas em cordas contíguas, o que implica a procura de dedilhações

⁵⁵ Ungureanu (2010) frisa que se deve tentar manter a ressonância da primeira nota, uma grande nota pedal no baixo: “A coincidência de tom deste pedal com a corda solta Ré do violino (que não é nenhum acaso composicional) oferece a oportunidade de tentar aproveitar a vibração prolongada da corda, durante a execução desta passagem.” (p. 202)

pouco imediatas no instrumento e o recurso a algumas posições altas na execução de várias notas (particularmente no c. 193, em que o *dó* do soprano se toca na 3ª corda em vez da 2ª e o baixo na 5ª em vez da 4ª). Este é outro exemplo em que a nota fora da ligadura não se separa das restantes, pois inicia um movimento melódico ascendente.



Figura XIII-41 – *Fuga* BWV 1003: c. 191-193.

O último exemplo da *Fuga* BWV 1003 (Figura XIII-42) reproduz uma das ligaduras que oferecem dúvidas. A edição *urtext* reproduzida interpreta-a como começando na segunda nota do tempo, abrangendo assim duas notas (como se fez notar na p. 223). Proponho antes que se interprete como sendo de três notas por grau conjunto descendente (começando na primeira de cada tempo), de forma a destacar esse movimento melódico-rítmico, que é recorrente neste andamento e torna separado o grupo com ligadura da nota seguinte, que surge por salto (estes grupos de quatro notas evidenciam a figura da *messanza*, com a ligadura a surgir sobre as três por grau conjunto). A última nota do grupo toca-se de forma especialmente leve e desliga-se da seguinte, que inicia um novo motivo com ligadura (no c. 227 a nota que se segue à ligadura, *ré*, está separada da seguinte, *sib*, por salto, justificando-se também aqui a separação entre ambas). As notas com ligadura realizam-se em cordas adjacentes, excepto as últimas duas do último motivo (c. 227).



Figura XIII-42 – *Fuga* BWV 1003: c. 226-227. [Anexo, Exemplo 34]

A ligadura de três notas por grau disjunto (descendente e ascendente, respectivamente) individualiza em ambos os exemplos da Figura XIII-43 um curto motivo que antecede uma passagem por grau conjunto descendente. O silêncio de articulação depois da última nota com ligadura ajuda a distinguir os motivos. Os exemplos evidenciam a variedade rítmica e o acréscimo de energia propiciados por este tipo de ligadura. No c. 57 a mudança estrutural que este recurso confere à passagem evidencia-se no contraste que estabelece com a anterior sucessão de ligaduras de duas notas.⁵⁶ Em ambos os exemplos a nota fora da ligadura liga-se à seguinte, com a qual realiza um movimento contínuo por grau conjunto.



Figura XIII-43 – *Allegro* BWV 1003: c. 18 (1ª-3ª t.) e 57, respectivamente. [Anexo, Exemplos 35a e 35b]

⁵⁶ O exemplo foi já ilustrado na Figura I-3 (p. 14), em que se confrontou com a notação das ligaduras na cópia de Anna-Magdalena Bach.

No mesmo andamento a ligadura nas três notas por grau conjunto descendente do 2º e do 4º tempo (Figura XIII-44) destaca o carácter especialmente expressivo destes grupos ornamentais, que contrasta com o carácter vivo e enérgico das notas por grau disjunto ascendente. Realizam-se aqui sempre em cordas contíguas, de forma particularmente elástica e *legato*, e as notas deixam-se soar um pouco até terminar a ligadura, de modo a realçar essa expressividade, contrastando com a execução desligada das notas em arpejo. Separa-se ligeiramente a última nota da que está fora da ligadura, que se liga expressivamente à seguinte, por grau conjunto. Este é um dos casos em que a notação da ligadura torna clara a forma como os pequenos grupos de notas se encadeiam de forma irregular na escrita de Bach.



Figura XIII-44 – *Allegro* BWV 1003: c. 21-22.⁵⁷

Tal como em exemplos à frente ilustrados, as notas com a ligadura reproduzida nos dois exemplos da Figura XIII-45 do mesmo *Allegro* (uma forma elaborada da ligadura de três notas que surge aqui reiteradamente),⁵⁸ realizam-se sempre em cordas diferentes (à excepção do 2º tempo do c. 19), de modo a soarem leves e *legato*. A nota seguinte é ligeiramente separada não só da última nota da ligadura como ainda da que se segue, quando esta inicia uma nova ligadura, sendo tocada de forma leve e pontuada; no c. 15 (3º-4º tempo) as notas *lá* e *sol* são tocadas *legato*, em dicorde, pois aquela não surge já entre ligaduras.

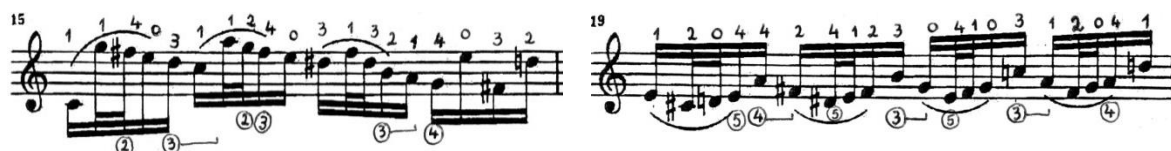


Figura XIII-45 – *Allegro* BWV 1003: c. 15 e 19, respectivamente.

Esta ligadura de três notas é recorrente no *Largo* (Figura XIII-46). Surge no 1º tempo e por grau conjunto, ascendente e descendente, por vezes por grau conjunto e disjunto, num grupo de quatro notas que remete para a *messanza*; no c. 20 é expandida, com o ritmo já ilustrado na Figura XIII-45. No violino as notas com esta ligadura tocam-se a partir do talão, surgindo a primeira mais incisiva, e a nota fora da ligadura, quase sempre por salto, mais leve (Butt, 1990). Se nos c. 3 e 4 as duas primeiras notas se tocam em cordas diferentes, o mesmo não sucede nos c. 1 e 2; pode-se aqui introduzir um ligado da primeira para a segunda nota ou então realizar esta de modo especialmente leve. A última nota é separada da seguinte, estando isolada entre duas ligaduras. No c. 3 a nota posterior à ligadura repete a primeira nota desta, como em exemplos anteriores (Figuras XIII-36, XIII-40, XIII-42).

⁵⁷ Estes compassos reproduziram-se na Figura XII-22 (p. 316), tendo aí sido apontados como um dos exemplos da manutenção de uma mesma dedilhação de mão esquerda. Ficaram também ilustrados na Figura XIII-6.

⁵⁸ Ungureanu (2010) designa os casos em que uma ou várias notas abrangidas por este tipo de ligadura são subdivididas por “variantes rítmicas da articulação de três notas” (p. 207-210).



Figura XIII-46 – *Largo* BWV 1005: c. 1-4 e 20 (1ª t.), respectivamente.

Em vários momentos destas ligaduras recorre-se ao uso de ligados ascendentes. As Figuras XIII-47 e XIII-48 ilustram alguns exemplos, respectivamente no *Allegro* BWV 1003 e na *Fuga* BWV 1005. No *Allegro* (Figura XIII-47) usaram-se ligados ascendentes, por vezes vários, como se ilustrou já na Figura XI-14 (p. 289). O mesmo efeito surge na *Fuga* 1005 (Figura XIII-48), em dois motivos semelhantes, aqui num 2/2, em que se usam cordas contíguas entre as notas por grau conjunto descendentes e ligados entre as ascendentes; os ligados são de três notas mas podem realizar-se ligados de duas notas tocando a última nota muito suavemente. A execução em cordas diferentes das notas em movimento descendente torna-se particularmente leve. Os ligados ascendentes permitem uma realização rápida que possibilita que o baixo seja mantido a soar. Estes são exemplos de ligaduras que se aplicam a grupos rítmicos com valores diferentes (neste caso com um ritmo dácilo) e à nota seguinte.



Figura XIII-47 – *Allegro* BWV 1003: c. 2.

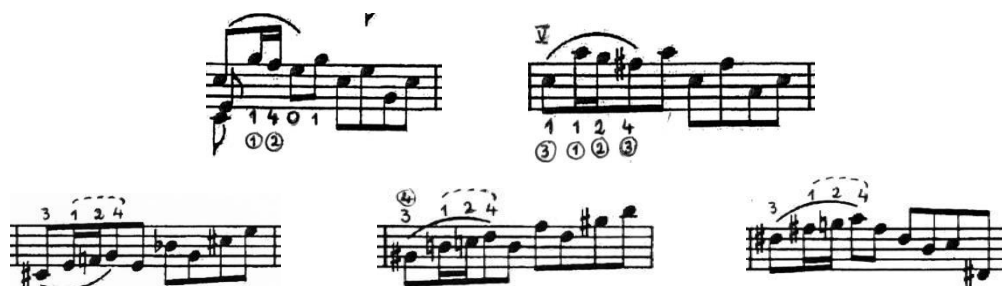


Figura XIII-48 – *Fuga* BWV 1005: c. 66, 70, 73, 75 e 77, respectivamente.

Outras ligaduras de três notas têm uma direcção “estacionária” (Ungureanu, 2010, p. 199) e delinham um *gruppo*, uma figura ornamental. Ilustram-se várias delas nas Figuras XIII-49 a XIII-52. Todas são realizadas em cordas contíguas e a última nota é ligeiramente encurtada, sendo também aqui desligada da seguinte, fora da ligadura. Esta é separada igualmente da seguinte quando surge por salto (Figuras XIII-49 e XIII-50) ou isolada entre dois grupos com ligadura (Figuras XIII-51 e XIII-52). Note-se que nos andamentos

lentos, aqui ilustrados nas Figuras XIII-49 e XIII-52, o grau de separação entre as notas é menos curto do que em andamentos rápidos, como se fez notar ao abordar a articulação em sentido estrito (Capítulo XI, p. 279).

Na Figura XIII-49 pode observar-se que as notas da ligadura (*lá-sol-lá*) são tocadas em cordas contíguas e que a última (*lá*) é separada da seguinte (*fá*), já que ambas são tocadas na mesma corda, com uma mudança de posição; esta mudança da 5ª posição para a 1ª proporciona o efeito desligado entre a última nota da ligadura e a seguinte.



Figura XIII-49 – *Grave* BWV 1003: c. 10-11.

A realização da figura da *Fuga* BWV 1003 cujo excerto se reproduz na Figura XIII-50 surge noutros momentos do mesmo andamento em que uma ligadura semelhante é recorrente, como na sequência dos c. 207-219, que se ilustrou parcialmente na Figura XIII-5 (p. 334). Realizam-se as notas ligadas sempre em cordas diferentes e prolongam-se. Confere-se um carácter rítmico a estes grupos de notas, através de uma ênfase especial na primeira e de uma execução elástica.



Figura XIII-50 – *Fuga* BWV 1003: c. 183-184.⁵⁹

De modo a manter a nota do baixo, o primeiro grupo com ligadura de três notas (c. 194) desta passagem da *Fuga* BWV 1003 (Figura XIII-51) toca-se na mesma corda. Por isso se introduziu neste caso um ligado ascendente entre a primeira e a segunda nota, de modo a torná-las particularmente ligadas; no sentido de manter a articulação em toda a passagem, opto por realizar sempre este padrão de dedilhação. Pode também recorrer-se a um ligado duplo – ascendente e descendente –, que ajuda a que a última nota soe mais *piano*; caso se use só o ascendente, como se ilustra, a terceira nota é tocada pela mão direita de um modo especialmente leve.



Figura XIII-51 – *Fuga* BWV 1003: c.194-196. [Anexo, Exemplo 36]

Um motivo semelhante surge na passagem do *Largo* ilustrada na Figura XIII-52. Nos casos em que não se realiza esta ligadura recorrente em cordas contíguas por ter de se manter a nota do baixo ou o acorde, procura obter-se um efeito articulatorio semelhante através da mão direita.

⁵⁹ Embora reproduza a edição *urtext* neste exemplo, executo no c. 183 (2ª t.) um *sol* em vez de um *lá* (a questão foi abordada na p. 223).

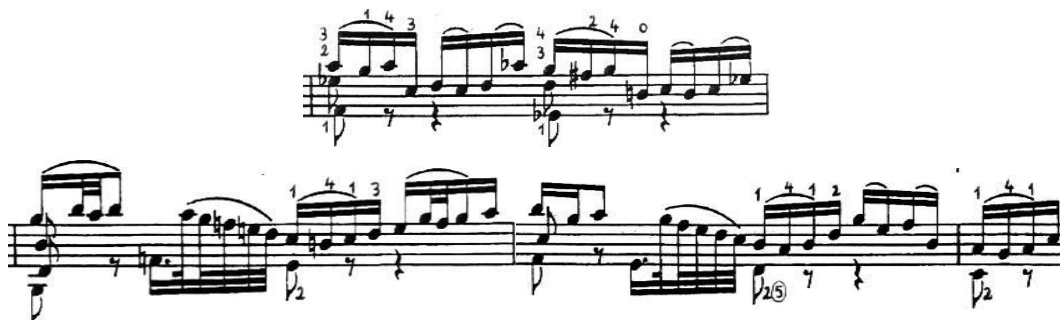


Figura XIII-52 – *Largo* BWV 1005: c. 11 e 13-15, respectivamente.

Várias destas ligaduras cobrem as três primeiras notas de grupos de seis no *Presto*, agrupando as notas de uma forma que sugere nestes casos uma pulsação 6/16 (Figura XIII-53). Implicam no violino o uso de arcadas semelhantes aos outros exemplos apontados, com o grupo de notas com ligadura incisivamente tocado a partir do talão, numa arcada longa, e a primeira das restantes, mais leves, articulada a partir da ponta (Butt, 1990). Surgem em seqüências por grau conjunto ascendente (c. 25-28, ilustrados na Figura XIII-3, p. 333) e noutras. No c. 29 estão dispostas por grau disjunto ascendente, tocando-se em três cordas diferentes, e deixam-se soar um pouco, de um modo imediato e recorrente no instrumento; já no c. 31 surgem por grau conjunto ascendente e realizam-se com ligados ascendentes de três notas, à semelhança dos c. 25-28 (podem tocar-se alternativamente em cordas diferentes que se deixam soar). Em ambos os casos a última nota com ligadura é separada da seguinte, por salto (que se liga às seguintes, por grau conjunto).



Figura XIII-53 – *Presto* BWV 1001: c. 29-31.⁶⁰

Ficaram ilustradas situações e opções de realização de grupos com ligadura de duas, três e quatro notas nas sonatas, que partem de tempos ou de partes fortes do tempo e ajudam assim a enfatizar a acentuação natural do compasso, criando ainda outros padrões de acentuação, ao surgirem em partes do tempo.

Atenta-se de seguida noutras situações em que Bach notou ligaduras nestas obras, e que têm consequências rítmicas diversas das que foram aqui observadas.

Outras inferências rítmicas e expressivas

Para além das ligaduras que realçam os tempos fortes ou as partes fortes dos tempos, surgem nestas sonatas outras ligaduras igualmente tipificadas por Butt (1990), que podem atenuar a divisão do tempo, ilustrando gestos mais longos, ou contrariar mesmo a métrica implícita e explícita.⁶¹

⁶⁰ Esta passagem ilustrou-se na Figura XIII-3 (p. 333) e reproduz-se no Exemplo 24 (Anexo).

⁶¹ Harnoncourt (1995, p. 43-44) enfatiza a diversidade e a riqueza interpretativa que surgem da observação de sinais de articulação diferentes ou até contraditórios, presentes nos manuscritos de Bach. Acredita nomeadamente que a notação de ligaduras distintas num mesmo motivo realizado por vários instrumentos em simultâneo seria propositada, não um erro.

Ligaduras que partem de partes fracas do tempo

Várias ligaduras partem de partes fracas do tempo e podem prolongar-se para o tempo forte, trazendo neste caso um novo sentido rítmico a uma determinada passagem, “alterando a sequência de acentos”⁶² (Fabian, 2003, p. 228). Estas ligaduras podem ser de duas, três, quatro ou mais notas. Delineiam um motivo (muitas vezes por grau conjunto) com um carácter ornamental, sublinham a dissonância numa parte fraca do tempo, alteram a regularidade métrica, ao serem “irregulares” (Schröder, 2007, p. 68).⁶³ São as notas metricamente fracas aquelas que se destacam através da intensidade e da duração, o que contraria a citada “regra do down-bow” e os padrões de acentuação do compasso: “Podem estar relacionadas com características que já sejam inerentes às notas, tais como a sequência de notas conjuntas que parece ser contrária à pulsação métrica. As ligaduras confirmam que este agrupamento melódico é também importante ritmicamente.”⁶⁴ (Butt, 1990, p. 191)⁶⁵ Bylsma (2001) realça que estas ligaduras trazem variedade e irregularidades rítmicas significantes, ao funcionarem como um “segundo ritmo” (p. 116) ou um “contra-ritmo contra a lógica do texto.”⁶⁶ (p. 155)

A observação do carácter rítmico das ligaduras que contrariam a acentuação métrica indicada pelo compasso tem sido desvalorizada na interpretação das sonatas na guitarra: o padrão de acentuação regular e a continuidade sonora e métrica são evidentes na vasta maioria das realizações no instrumento. Na minha abordagem procuro pelo contrário realçar levemente a primeira destas notas com ligadura, executando-as de modo semelhante às restantes ligaduras – ligando e continuando as notas, realçando a primeira nota. Tenho especialmente em conta a variedade, a irregularidade e, como tal, a expressividade, que a observação do efeito articulatório desta ligadura pode trazer à interpretação.

Examinam-se agora diversas ligaduras deste tipo presentes nas sonatas e as respectivas opções de dedilhação, comentando também, tal como em exemplos anteriores, outros aspectos da sua interpretação que não possam ser transmitidos apenas através das opções de dedilhação. Várias dessas ligaduras são de duas notas por grau conjunto e enfatizam dissonâncias.

A Figura XIII-54 ilustra dois exemplos do *Adagio* BWV 1001. No c. 12 a ligadura, de duas notas, parte da segunda nota (1ª t.), uma semicolcheia, para uma colcheia do 2º tempo, surgindo numa figura irregular (com um ritmo anapéstico). Este pequeno grupo é tocado em duas cordas contíguas e a apogiatura é enfatizada; ligam-se expressivamente as notas, desligando-as do baixo anterior, que não é prolongado, e da nota seguinte (*réb*), que surge por salto. No c. 20 as ligaduras de duas notas marcadas por Bach numa sequência ascendente por grau disjunto e conjunto estão sempre entre as notas por grau conjunto e fazem realçar o cromatismo; tocam-se com uma série de ligados ascendentes, um processo que acentua

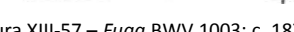
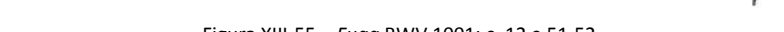
⁶² “... altering the stress sequence ...”

⁶³ Freitas (2005, p. 50) e Costa (2012, p. 169) designam-nas por “ligaduras responsáveis por quebra de acentuação hierárquica”.

⁶⁴ “They may relate to features which are already inherent in the notes, such as the sequence of conjunct notes which seems to run against the metrical pulse. Slurs confirm that this melodic grouping is also rhythmically important.”

⁶⁵ Ungureanu (2010) destaca nomeadamente no *Presto* a mistura das ligaduras regulares que acentuam a métrica com estas: “O *Presto da 1ª S* [1ª Sonata] utiliza as articulações com início em partes fracas do tempo, em combinação com as articulações com início nas partes de tempo acentuadas.” (p. 217)

⁶⁶ “... counter-rhythm against the logic of the text.”



ligadura numa arcada para cima (Mozart, 1770, Cap. VII, Secção I, § 4, p. 124). Não se prolongam para o tempo forte, não criando assim uma irregularidade rítmica semelhante àquela que surge nos exemplos anteriores.

Algumas destas ligaduras realçam um dos motivos melódico-rítmicos de carácter ornamental já destacados, a *suspirans*, nomeadamente no *Largo* (Figura XIII-58). Os grupos de três notas do soprano, inicialmente sem ligadura, surgem após uma pausa (de semicolcheia ou de colcheia, por vezes com o baixo a surgir no tempo), e ilustram-se aqui nos c. 1 e 2 (4º t.), 6 (2º e 4º t.), 8 (4º t.). A última nota com ligadura e a seguinte estão separadas por um salto ou surgem por grau conjunto, de acordo com o que é notado por Butt (1990, p. 97-98). Na realização que apresento executam-se todas as notas em cordas diferentes, ou, quando tal não se torna possível, as duas primeiras, de modo a realçar o efeito *legato* e a deixar soar as notas logo no início de cada grupo, e enfatiza-se a primeira nota.⁶⁷

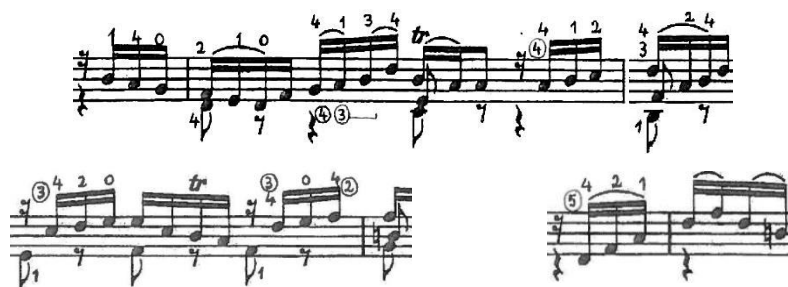


Figura XIII-58 – *Largo* BWV 1005: c. 1-3 , 6-7 (1º t.), 8-9.

Um efeito semelhante surge nas ligaduras do *Adagio* BWV 1001 ilustradas na Figura XIII-59 (3º t. do c. 4 e 1º t. do c. 7). Tal como em vários exemplos anteriores, a ligadura é tornada distinta também através do não prolongamento do baixo anterior.

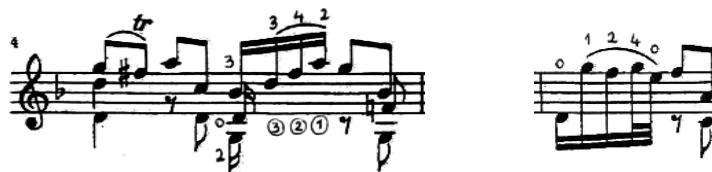


Figura XIII-59 – *Adagio* BWV 1001: c. 4 e 7 (1º-2º t.), respectivamente.

Na Figura XIII-60 ilustram-se dois exemplos em que uma ligadura de três notas por grau conjunto descendente e ascendente parte de uma parte fraca do tempo. No c. 79 esta ligadura apresenta um forte carácter rítmico que desafia a regularidade métrica ao continuar para partes fortes do tempo. Este carácter tem sido ignorado na interpretação na guitarra, já que, mesmo que se procure um efeito *legato* na realização destes motivos, não se atenta nesse aspecto rítmico. Este torna-se realçado através de uma articulação que destaque a primeira nota e que individualize as notas abarcadas pela ligadura. Estes grupos surgem especialmente destacados da nota isolada no 2º tempo (*lá*), que surge num registo agudo; realizo-a de forma especialmente curta e leve. Uso sempre cordas adjacentes entre a primeira e a segunda nota de cada grupo em movimento descendente, e um ligado ascendente da primeira para a segunda nos motivos ascendentes –

⁶⁷ Este é outro dos casos em que se atribui o efeito da ligadura a grupos de notas semelhantes que surgem sem ligadura.

aqui podem também usar-se ligados de três notas, se as três notas forem realizadas na mesma corda. A opção por não prolongar os baixos torna ambos os motivos ligados particularmente evidentes.



Figura XIII-60 – *Fuga* BWV 1001: c. 78-79.

Na *Siciliana* (compasso 12/8) e no *Presto* (3/8) várias ligaduras começam na segunda colcheia do tempo e do compasso, respectivamente; nalguns casos terminam numa parte forte do tempo. A Figura XIII-61 ilustra um dos exemplos de ligaduras de quatro notas que começam na segunda colcheia do tempo, por grau conjunto descendente (surtem grupos semelhantes sem ligadura). Também aqui se procura usar o máximo de cordas diferentes na sua realização na guitarra, o que cria uma dedilhação pouco comum e provoca uma grande extensão de mão esquerda, como foi referido a propósito da Figura XIII-4 (p. 334).



Figura XIII-61 – *Siciliana* BWV 1001: c. 15 (4º t.).

A Figura XIII-62 reproduz uma passagem do *Presto* com ligaduras de três notas por grau conjunto ascendente que partem da segunda colcheia do compasso e se prolongam neste caso para a terceira, ou seja para uma parte forte do tempo, apresentando um carácter não só melódico mas também rítmico. Tocam-se com um ligado ascendente da primeira para a segunda nota.⁶⁸ O uso aqui de ligados entre as três notas obrigaria a recorrer a posições em que se perderia clareza sonora, pelo que opto por realizar um único, tendo um cuidado particular em tocar a última nota muito *piano* e em separar o motivo das notas seguintes sem ligadura, que surgem por grau disjunto; estas não se prolongam e são todas tocadas pela mão direita, de modo a que a sua realização contraste com aquelas. O baixo, uma das notas sem ligadura, sobre a qual recai o tempo, realça-se sem se prolongar; o facto de surgir separado da nota seguinte cria outro contraste com a realização das três notas com ligadura. Schröder (2007, p. 76) sublinha que o acento principal nestes compassos deve cair sobre o baixo (que se toca no violino a partir do talão) e que a primeira nota da ligadura não deve acentuar-se; no entanto, a minha realização torna esta nota especialmente distinta por não manter o baixo a soar durante a sua emissão.



Figura XIII-62 – *Presto* BWV 1001: c. 70-74.

⁶⁸ Ilustrou-se uma realização semelhante de ligaduras idênticas neste andamento na Figura XIII-2 (p. 333).

Nos grupos de seis notas do *Presto* exemplificados na Figura XIII-63 várias ligaduras, de quatro e de cinco notas, partem também da segunda nota e surgem por grau conjunto e separadas da nota anterior por salto (podem ser de quatro ou de cinco notas).⁶⁹ Nestes excertos, as ligaduras de cinco notas a partir da segunda nota de um grupo de seis surgem por vezes em sequência por grau conjunto descendente ou ascendente. A ênfase da primeira nota e a separação entre os diversos grupos com ligadura criam uma dinâmica de acentos variada e alguma irregularidade de acentos. Tocam-se estas notas sempre em cordas contíguas, prolongando-as, o que provoca nalguns casos grandes extensões de mão esquerda, como se pode constatar. Noutros momentos, algumas notas têm de ser tocadas numa mesma corda – o uso de *scordatura* e do *capotasto* proposto por Costa (2012) minora estas dificuldades mas, como não opto por uma realização semelhante, procuro compensar usando um ataque de mão direita especialmente leve e separando (não deixando soar) a primeira nota do compasso, num tempo forte, da primeira nota com ligadura, com a qual forma um grau disjuncto; uso ainda ocasionalmente ligados ascendentes (c. 94).⁷⁰

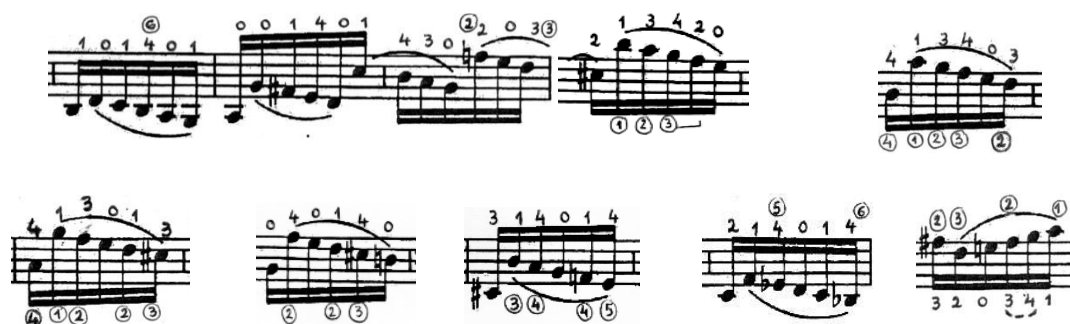


Figura XIII-63 – *Presto* BWV 1001: c. 32-35, 37, 39, 41, 51, 82 e 94, respectivamente.

Surgem igualmente de novo na *Siciliana* ligaduras de cinco notas que partem da segunda nota, fraca, sem se prolongarem para o tempo forte (Figura XIII-64). A sua realização em cordas diferentes origina no segundo exemplo (c. 18) uma opção de dedilhação pouco comum (as três primeiras notas, *dó, sib, lá*, tocam-se nas três primeiras cordas) que obriga a uma extensão da mão esquerda acentuada. Este é um exemplo esclarecedor da prioridade que a procura musical tem sobre a facilidade de execução, na proposta que apresento, já que haveria outras formas, mais imediatas, de realizar este motivo com ligadura, que no entanto não produziram o mesmo resultado musical tão claramente.



Figura XIII-64 – *Siciliana* BWV 1001: c. 17 (4º t.) e 18 (2º t.), respectivamente.

⁶⁹ Butt (1990, p. 193) observa um caso em que há pontos nas notas que precedem e sucedem as que são abarcadas por esta ligadura.

⁷⁰ A variedade de articulações potenciada por esta diversidade de ligaduras é notada por Ungureanu (2010) nomeadamente no *Presto*; o autor frisa que estas atenuam a acentuação do tempo forte, ao introduzirem um elemento de variedade rítmica, e tornam evidente o “jogo contraditório criado entre os acentos rítmicos e os acentos métricos” (p. 206).

Ligaduras longas

Nestas obras surgem outras ligaduras longas, de cinco notas e mais, que podem partir também de partes fracas do tempo e atravessam tempos e barras de compasso. Algumas delas pertencem a um tipo de ligaduras que Butt (1990) designa por “excepcionalmente longas” (p. 180), por serem mais raras, surgindo sobretudo em andamentos lentos.⁷¹ Butt nota que a maioria das ligaduras que atravessam compassos datam do período de Leipzig, sobretudo a partir de 1730: “A experiência de Bach no âmbito da música de câmara em Köthen poderá ter desenvolvido fortemente o seu interesse na notação da articulação.”⁷² (p. 114) Existem várias nas sonatas, que antecedem aquela data. Mesmo quando partem do tempo forte, o facto de essas ligaduras se prolongarem para o tempo seguinte diminui o número de acentos por compasso: “Com muita frequência as ligaduras parecem enfraquecer em vez de enfatizar os acentos dentro de um compasso. Ligaduras que atravessam os tempos reduzem o número de acentos por compasso e ressaltam assim o fluir e o momentum da peça.”⁷³ (Butt, 1990, p. 187-188) Ilustram-se agora algumas delas e discute-se a sua realização na guitarra.

A Figura XIII-65 ilustra um exemplo da *Fuga* BWV 1003 em que se torna evidente o efeito rítmico da ligadura de cinco notas (por grau conjunto ascendente) que parte do tempo forte, ao atravessar para o segundo tempo (esta ligadura foi mencionada na Figura XII-29, p. 319, a propósito dos padrões de acentuação deste andamento). Surge com alguma frequência nestas sonatas, embora Butt (1990, p. 106) saliente a sua raridade nas obras que analisa. Procuo ligá-la recorrendo a cordas diferentes sempre que possível (invariavelmente entre a primeira e a segunda nota). A última nota com ligadura é separada da seguinte, fora da ligadura, por um salto significativo, sendo desligada na interpretação através de um curto silêncio de articulação.



Figura XIII-65 – *Fuga* BWV 1003: c. 185-186.

A mesma ligadura define um dos motivos melódico-rítmicos característicos do *Allegro assai* (Figura XIII-66). Este foi outro dos exemplos citados (p. 247) em que os guitarristas pouco têm tido em consideração a sua realização, acentuando frequentemente o 2º tempo do compasso, que coincide com a última nota da ligadura; muitos usam também um ligado entre a primeira e a segunda nota. Opto também aqui pelo uso de cordas contíguas, que possibilita que as notas seja tocadas de modo *legato* (num gesto leve que parte da primeira nota para a última em *diminuendo*) e que as primeiras notas do motivo sejam ligeiramente prolongadas. O mesmo foi referido a propósito da Figura XIII-12 (p. 339).

⁷¹ Butt (1990, p. 180) distingue o uso corrente da ligadura por Bach daquele que lhe será dado por compositores posteriores, a partir do final do século XVIII, que realizam simultaneamente ligaduras curtas (que indicariam pormenores de articulação) e longas (que assinalariam um fraseado). O mesmo é vincado por Schulenberg (2006, p. 22) e por Freitas & Wolff (2006), que relacionam a raridade das ligaduras longas na obra de Bach com o facto de as melodias barrocas serem compostas por figuras curtas, que só “raramente compreendem mais de um compasso.” (<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1577/12045>)

⁷² “It may be that Bach’s experience with chamber music at Köthen greatly developed his interest in notated articulation.”

⁷³ “Quite often the slurring seems to weaken rather than emphasize the accents within a bar. Slurs crossings beats reduce the number of accents per bar and thus enhance the flow and momentum of the piece.”



Figura XIII-66 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 1 e 43. ⁷⁴

A Figura XIII-67 ilustra ligaduras de seis notas que surgem no *Presto* (c. 118 e 120) a partir da segunda nota, fraca, e se prolongam para a primeira nota de um tempo forte, atravessando o compasso. Este é um dos casos em que a notação de Bach suscita dúvidas, não sendo muito claro se as ligaduras começam na segunda nota ou só na terceira, em que se desenha um grupo de notas por grau conjunto. A edição *urtext* considera que começam na segunda nota, mas Schröder (2007, p. 76) crê que principiarão só na terceira, abrangendo antes cinco notas; a explicação para esta opção poderá ter a ver com o facto de que só nessa nota começa uma descida por grau conjunto, intervalo no qual há neste andamento mais ligaduras longas (o que acontece logo na ligadura de três notas anterior, nos c. 117 e 119). Uma interpretação na guitarra que se paute por uma opção semelhante à do violinista isolará aquela nota das restantes (Figura XIII-67a); em contrapartida, uma que siga a opção da edição *urtext* ligará todas as seis notas (Figura XIII-67b). Apresentam-se aqui duas dedilhações alternativas: no primeiro exemplo entende-se que a ligadura começa na terceira nota do compasso e, no segundo, que começa na segunda. Pode constatar-se assim como a dedilhação de mão esquerda pode potenciar uma articulação diferente.



Figuras XIII-67a e XIII-67b – *Presto* BWV 1001: c. 118-121. ⁷⁵

As ligaduras de seis notas da *Fuga* BWV 1003 representadas na Figura XIII-68, que partem da segunda colcheia do tempo e se prolongam para o tempo seguinte, realçam um grande gesto que atravessa praticamente todo o compasso e reforça o 2/4. São realizadas com o máximo de cordas diferentes e continuando as notas, de maneira a soarem como um único grande gesto. Também aqui o não prolongamento do baixo/dos acordes do 1º tempo ajuda a clarificar o início do motivo com ligadura: o baixo, ou os acordes, no tempo forte, pontuam o tempo; o silêncio de articulação posterior permite respirar para conferir clareza e expressividade às notas com ligadura. Tal opção confere igualmente flexibilidade à execução destas passagens. Nos c. 84 e 86 desta fuga, já exemplificados (Figura XII-20, p. 316), surgem ligaduras de seis notas semelhantes que se realizam em cordas diferentes e ainda em ligados ascendentes, já que são nesse caso por grau conjunto ascendente. Esta ligadura insere-se igualmente nos casos descritos por Butt (1990, p. 107-108): aplica-se a escalas descendentes e ascendentes, e a motivos do tipo da *messanza*; a nota anterior ao grupo com ligadura é sempre uma colcheia.

⁷⁴ Este exemplo mostra também a manutenção da dedilhação de mão esquerda nos dois compassos, na repetição do mesmo motivo.

⁷⁵ Note-se que na Figura XIII-67a (c. 120) a repetição de dedo 1 não implica a realização de uma barra; pelo contrário, o dedo é largado para executar a nota seguinte, o que resulta num salto.



Figura XIII-68 – Fuga BWV 1003: c. 31-35.⁷⁶ [Anexo, Exemplo 39]

Na Figura XIII-69, a ligadura de seis notas deste compasso do *Andante* BWV 1003 realça um grupo por grau conjunto descendente que começa no tempo forte e se prolonga para o seguinte. De modo a ligá-lo usando cordas adjacentes, realizo o *fá* inicial na 5ª corda, para o ligar à nota seguinte, *mib*, que toco na 2ª. Pode usar-se entre as duas últimas notas (*si* e *dó*, ambas tocadas na 2ª corda) um ligado ascendente (indicado a tracejado), de forma a que a última nota surja mais fraca, ou podem tocar-se ambas as notas em cordas adjacentes (o *si*, solto, na 2ª e o *dó* na 3ª) – no entanto, esta última opção dificultará a passagem para a nota seguinte (o *lá* fora da ligadura, que terá de se ligar à nota seguinte e ao acorde do último tempo).



Figura XIII-69 – Andante BWV 1003: c. 24.

A ligadura de seis notas da *Fuga* BWV 1005, por grau conjunto descendente (Figura XIII-70), parte duma parte fraca do tempo e atravessa os dois tempos do compasso. Executa-se de uma forma que não é imediata ou recorrente no instrumento, usando sempre cordas diferentes, o que permite ligar e manter a soar as notas. Torna-se particularmente separado este motivo da nota que o antecede e daquela que se segue (ambas surgem por salto), através do silêncio.

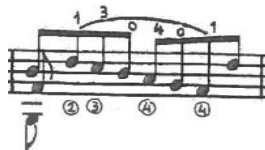


Figura XIII-70 – Fuga BWV 1005: c. 60.⁷⁷

Também no *Presto*, as ligaduras de sete notas a partir do tempo forte realizam-se em cordas contíguas, como se exemplifica na Figura XIII-71. A última nota é também separada da seguinte, que surge por grau disjunto, através do silêncio. Esta ligadura atenua os acentos métricos por compasso, ao atravessar as barras de compasso curtas.



Figura XIII-71 – Presto BWV 1001: c. 59-64. [Anexo, Exemplo 40]

⁷⁶ Os exemplos ilustram também a manutenção da mesma dedilhação nos grupos com um contorno melódico-rítmico semelhante.

⁷⁷ Este excerto é igual ao da *Fuga* BWV 1005 ilustrado na Figura XI-3 (p. 284), reproduzido no Exemplo 7 do Anexo (ver p. 276-277).

A ligadura de sete notas que surge no *Allegro assai* BWV 1005 parte quer da parte forte do tempo, quer da parte fraca. Ilustram-se na Figura XIII-72 três exemplos. Em todos ela atravessa o tempo, amenizando igualmente o número de acentos por compasso. Executa-se também em cordas contíguas (excepto num momento do c. 66), que se deixam soar mais tempo, de modo a obter um único gesto *legato* e leve. No c. 65 a dedilhação exemplifica a separação entre a última nota da ligadura e a seguinte, através de um salto na mão esquerda: o último *fá* toca-se com o dedo 1 e o *lá*, fora da ligadura, com o dedo 4 na 1ª corda, o que obriga a uma deslocação da mão esquerda da 6ª para a 2ª posição.



Figura XIII-72 – *Allegro assai* BWV 1005: c. 2, 44 e 64-68, respectivamente.

Algumas ligaduras extensas partem de tempos fortes e não se prolongam para o tempo ou para o compasso seguinte, mas contribuem igualmente para diminuir a quantidade de acentos: quebram a acentuação a tempo (ou à parte do tempo) e criam gestos longos.

São exemplo ligaduras reproduzidas na Figura XIII-73, de diversas passagens do *Presto*. As notas destes motivos surgem por arpejo nos c. 75-79 e por grau conjunto (ascendente e descendente) nos c. 80, 102 e 104.⁷⁸ Realizam-se aqui de formas diferentes. Nos c. 75-79, destaca-se a primeira nota, o baixo, através da intensidade e deixando-a durar enquanto se tocam as restantes; para tal prolongamento se tornar possível várias das restantes notas acabam por ser tocadas na mesma corda, não se obtendo o efeito *legato* propiciado pela corda contígua – mais uma vez, torna-se necessário optar entre várias possibilidades. Nos restantes motivos, por grau conjunto, recorre-se sempre a cordas diferentes, o que origina em vários casos uma grande extensão da mão esquerda, como se constata nas opções de dedilhação. Procura-se prolongar as notas e enfatizar particularmente a primeira.



Figura XIII-73 – *Presto* BWV 1001: c. 75-80, 86, 102 e 104, respectivamente.

⁷⁸ Todas estas situações são previstas por Butt (1990, p. 101), que destaca no entanto o uso do grau conjunto.

As longas ligaduras da *Siciliana* ilustradas na Figura XIII-74 cobrem o tempo, num movimento por grau conjunto descendente e ascendente, com um movimento inverso nas duas últimas notas. Usam-se na sua execução cordas diferentes sempre que possível, de modo a realizar estes extensos motivos como grandes gestos ligados.

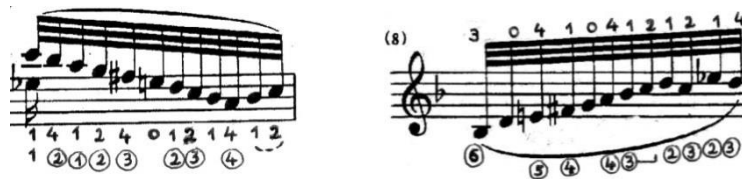


Figura XIII-74 – *Siciliana* BWV 1001: c. 6 (4º t.) e 8 (4º t.).

O arco barroco adequar-se-ia especialmente à realização das ligaduras longas, ao permitir uma execução leve de muitas notas na mesma arcada. Vários intérpretes apontam que uma execução que subdivide tais ligaduras pode desvirtuar aquele efeito de amenizar os acentos naturais; uma tal opção mostrará no entender de Schröder (2007) uma “concepção romântica” dos andamentos mais lentos, que “inclui um tempo muito mais lento”⁷⁹ (p. 59).

Costuma-se, bastantes vezes, alterar a escrita original, para ampliar a sonoridade, dividindo as arcadas ‘demasiado compridas’.... Executando este tipo de articulações com duas – ou mais – arcadas, anula-se a propositada intenção original: sonoridades contrastantes e inclusão virtuosística de muitas notas numa única arcada. (Ungureanu, 2010, p. 222)

Argumentando que nalguns instrumentos (entre eles os de corda dedilhada) a realização de ligaduras muito longas nunca poderá ser totalmente *legato*, Butt (1990, p. 181) entende que a sua notação pode ser indicadora de fraseado; nomeadamente no cravo, ligaduras deste tipo sugeririam uma abordagem posterior à articulação que passa pela aproximação a um estilo cantado e leve, e deixam assim transparecer a influência do estilo *cantabile* italiano.⁸⁰ Butt (1990, p. 183) salienta igualmente que estas ligaduras longas se limitam muitas vezes a indicar uma escala ornamental, sem mostrar um motivo particular.

Faz-se também notar que tais grupos longos de notas incorporam uma série de pequenos motivos distintos (Bylsma, 2001) e que a sua articulação poderia ser interpretada de uma multiplicidade de formas. Harnoncourt (1995), por exemplo, faz questão de sublinhar que as ligaduras longas seriam articuladas de um modo que era “familiar” (p. 46) aos intérpretes da época, e Butt (1990) expõe uma ideia semelhante: “Podiam por um lado indicar um estilo *legato* inabitualmente extenso, por outro, um ‘fraseado’ mais longo que pode articular-se de diversos modos.”⁸¹ (p. 180)⁸²

⁷⁹ “... the romantic conception of the *Adagio* includes a much slower tempo...”

⁸⁰ Referindo-se às ligaduras presentes nas suites para violoncelo, Bylsma (2001) argumenta também que o estilo das arcadas parece ser “italiano” (p. 136), já que não deixa transparecer uma preocupação no sentido de realizar arcadas para baixo nos tempos fortes do compasso, regra no estilo francês.

⁸¹ “These might, on the one hand, indicate an unusually extensive legato style, on the other, a longer ‘phrasing’ which can be articulated in several ways.”

⁸² Fabian (2003, p. 211) cita opiniões diversas entre intérpretes, como a da pianista Rosalyn Tureck (1914-2003), que entendia que os sinais que indicavam frases longas queriam exprimir períodos para respirar e não forçosamente uma realização *legato*.

A variedade de ligaduras presentes nestas obras revela, para vários autores, uma mistura de influências na escrita de Bach.⁸³

O que é talvez menos conhecido é que já no barroco havia uma diferença entre o estilo francês de arcada curta e o estilo italiano mais longo que era mais adequado à interpretação melódica ou cantabile. É difícil saber ao certo para qual dos estilos Bach se inclinava. Bach deu nomes em italiano e não em francês aos andamentos das Partitas I e II, e escreveu ornamentações de tipo italiano para o Adagio e o Grave das Sonatas I e II. A consideração das diferenças entre os tipos de arco deveria ser também relacionada com diferenças entre os ideais estéticos nacionais. Embora todas as fontes do barroco, a francesa, a italiana e a alemã, estabelecessem analogias entre a música e a fala, há diferenças fundamentais entre aquilo que queriam de facto dizer com isso. ... Para os italianos uma melodia cantada era o mais importante. Os franceses refinaram a arte de distinguir entre sílabas longas e curtas. Os alemães privilegiavam uma abordagem mais geral que enfatizava a expressão retórica baseada em diferenças mínimas entre notas acentuadas e não acentuadas, por associação com a métrica poética e efectivada através da diferença subtil entre arcadas para cima e para baixo.⁸⁴ (Fabian, 2005, p. 17)

A consideração de todos estes aspectos na realização das notas com ligaduras particularmente longas sempre pressuporá, na guitarra, uma subdivisão da ligadura que não existe num instrumento de arco, em que todas elas podem tocar-se numa única arcada. Mesmo que se limite o uso de cordas tocadas pela mão direita e se usem ligados múltiplos, como propõe Alves (2012), haverá sempre uma disparidade de efeito quando se tocarem alguma ou várias das notas com a mão direita, pelo que um longo motivo com ligadura sempre soará subdividido. Na minha interpretação, as notas dos grupos de notas com estas ligaduras “excepcionalmente” longas são dedilhadas pela mão direita, recorrendo-se a um ou outro ligado, sobretudo ascendente, com o intuito de realçar uma apogiatura ou de tornar uma última nota com ligadura menos perceptível. Estas notas pretendem soar essencialmente como “gestos musicais” (Freitas, 2005, p. 65). Procuro conferir-lhes uma articulação *legato* usando o máximo de cordas diferentes na sua realização (o que cria frequentemente dificuldades em virtude da extensão que se torna necessária, como ficou ilustrado em diversos exemplos) e prolongando as notas. Realizo invariavelmente as duas primeiras notas em cordas diferentes, para começar estes grupos de notas com um efeito *legato* expressivo, deixando soar um pouco a primeira. Apesar de o uso da corda contígua propiciar um efeito menos *legato* do que o que acontece no caso de ligados contínuos, permite imprimir uma direcionalidade e uma dinâmica à articulação destes motivos (aspecto que uma interpretação baseada no uso de ligados múltiplos pode menosprezar) que se torna possibilitada pelo dedilhar da corda quase constante. Tal prática permite também destacar alguns dos curtos motivos de duas notas que

⁸³ Alves (2012, p. 2-7) refere as influências italianas e francesas na música de Bach e a influência da sonata italiana e da música de dança francesa concretamente nos *Sei Solo*: “Foi a amálgama de elementos da música de Itália e de França com o intrincado da escola violinística alemã que resultaram no estilo rico de Bach, expresso nas suas obras para violino sem acompanhamento.” (p. 7) (“It was the amalgamation of elements of the music from Italy and France with the intricacies of the German school of violin playing that resulted in Bach’s rich style expressed in his unaccompanied violin works.”) Newman (1985, p. 15) nota que Bach terá sido particularmente influenciado pela tradição italiana, frisando que muitas das suas figurações para tecla surgem de figurações da música italiana para violino.

⁸⁴ “What is perhaps less well known is that already during the baroque there existed a difference between the short French bowing style and longer Italian style that was more suitable for melodic or cantabile interpretation. It is hard to know for sure towards which style Bach was inclined. Bach labelled the movements of Partitas I and II in Italian rather than in French and wrote embellishments of the Italian kind for the Adagio and Grave of Sonatas I and II. Considering the differences between bow types should also be related to differences among the national aesthetic ideals. Although French, Italian and German baroque sources all drew analogies between music and speech, there are fundamental differences between what they actually meant ... For the Italians a singing melody was paramount. The French refined the art of distinguishing between long and short syllables. The Germans favoured a more general approach that emphasized rhetorical expression based on minute differences between stressed and unstressed notes, as associated with poetic metre and achieved through the subtle differences between up- and down-strokes.”

compõem estes grupos de notas com ligadura. Dado que tais ligaduras estariam também particularmente relacionadas com a transmissão e o enaltecimento da expressão de determinado *afecto* (Butt, 1990), estes grupos de notas procuram realizar-se de uma forma especialmente expressiva e flexível.⁸⁵ Ilustram-se alguns exemplos de realização nas Figuras XIII-75 a XIII-79.

As ligaduras mais longas do *Adagio* BWV 1001 (Figura XIII-75) partem algumas vezes do tempo, outras vezes da segunda nota, depois de uma ligadura de prolongação ou de um ponto de aumentação.⁸⁶ No primeiro exemplo (c. 1) a opção de dedilhação apresentada surgiu na sequência de opções que foram mudando, já que a tonalidade dificulta o uso de cordas diferentes, nomeadamente da corda solta; esta solução obriga a uma extensão da mão esquerda razoável e a recorrer a posições altas, mas permite usar o máximo de cordas possíveis na realização da ligadura, conservando a tonalidade original de Sol menor e mantendo uma afinação padrão.

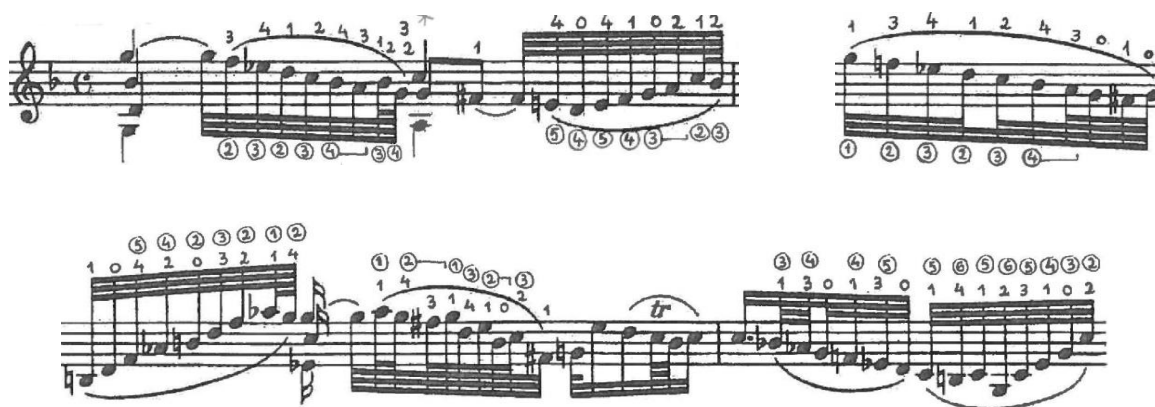


Figura XIII-75 – *Adagio* 1001: c. 1,⁸⁷ 10 (2º t.), 13 (2º-3º t.), 14 (1º-2º t.).

Nos exemplos reproduzidos do *Grave* (Figuras XIII-76 e XIII-77) as ligaduras longas, que partem igualmente do tempo forte ou muitas vezes da segunda nota de um grupo, depois do baixo, realizam-se também com o máximo aproveitamento de cordas diferentes, o que se torna mais simples na tonalidade de Lá menor. No segundo exemplo (Figura XIII-77) a introdução de ligados ascendentes permite destacar várias notas com carácter de apogiatura (neste exemplo, a opção pelo uso do dedo 4 possibilita que se mantenha a primeira nota, *fá*, a soar algum tempo, tornando as notas mais ligadas).

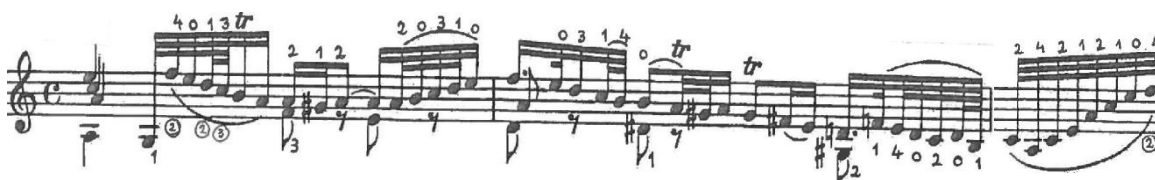


Figura XIII-76 – *Grave* BWV 1003: c. 1-3.⁸⁸

⁸⁵ Costa (2012, p. 171-173) contempla a realização de ligaduras longas que exprimem *afectos* no *Adagio* BWV 1001 e no *Grave*, e Freitas (2005, p. 72) atenta nestas ligaduras aplicadas à *Chaconne* BWV 1004.

⁸⁶ Neste andamento as ligaduras, nomeadamente longas, surgem em todos os compassos e em quase todos os tempos; uma excepção é o 1º t. do c. 10, em que não há qualquer ligadura; Lester (1999, p.18) entende essa falta de ligadura como omissão.

⁸⁷ O c. 1 deste andamento ilustrou-se na Figura XII-46 (p. 327) e reproduz-se no Exemplo 22 (Anexo).

⁸⁸ Estes compassos foram anteriormente ilustrados nas Figuras XII-5 (p. 308) e XIII-11 (p. 339), e reproduzem-se no Exemplo 15 (Anexo).



Figura XIII-77 – *Grave* BWV 1003: c. 16.

No *Adagio* e no *Largo* da *Sonata* BWV 1005 (Figuras XIII-78 e XIII-79) as ligaduras longas executam-se também com o recurso a cordas adjacentes e deixando soar as notas sempre que possível.



Figura XIII-78 – *Adagio* BWV 1005: c. 41-42.



Figura XIII-79 – *Largo* BWV 1005: c. 19.

As notas isoladas antes ou depois de longos motivos com ligadura são separadas na interpretação, tal como na realização de algumas ligaduras referidas, nomeadamente de três notas. O uso do silêncio ajuda a distinguir expressivamente estas notas e a diferenciá-las das restantes. Um exemplo surgiu na Figura XII-6 (p. 308), nos compassos finais do *Grave*, em que a separação do baixo (que não se prolonga mais do que o valor escrito) nos dois motivos com ligadura do c. 21 ajuda a individualizar os grupos de notas com ligadura.

Síntese

O último capítulo desta parte observou um aspecto particular que remete para uma realização expressiva das notas, na interpretação destas sonatas, e se prende com a execução das notas com ligadura. Observaram-se os diversos tipos de ligaduras presentes no autógrafo e propuseram-se formas de as realizar expressivamente no instrumento, que passaram pela variedade de intensidade e de articulação, e também pela agógica.

A interpretação deste sinal discute-se nas considerações finais que se seguem, em que se debatem igualmente os restantes aspectos interpretativos considerados nesta terceira e última parte.

Considerações Finais

Observou-se no último capítulo desta parte a diversidade de situações, nas sonatas, em que surge a ligadura, um dos elementos determinantes para a expressão dos *afectos*. Realça-se no Barroco o seu uso em andamentos lentos, particularmente expressivos e ornamentados, e em notas por grau conjunto, que se pretendiam especialmente *legato*. Butt (1990, p. 113-114) sublinha que os exemplos mais antigos de ligaduras assinaladas por Bach indicam essa forte correspondência, pois a maioria delas surge em tonalidades menores, muitas vezes em andamentos com títulos expressivos. Mas enfatiza igualmente que a partir do período de Leipzig (1723) as ligaduras aparecem também com frequência em andamentos rápidos e em tonalidades maiores; relaciona a presença deste sinal aí com o fornecimento de indicações técnicas aos intérpretes e salienta o seu carácter rítmico. Por isso em ambos os casos as ligaduras indicam um *afecto* – quando assinalam “uma arcada rítmica colorida ou uma frase expressiva ligada.”¹ (Butt, 1990, p. 200)

Nas sonatas, como ficou espelhado, são frequentes em andamentos lentos, em que põem em evidência motivos ornamentais, curtos e longos, de passagens particularmente expressivas, mas também nos mais vivos, aos quais conferem muitas vezes um elemento rítmico novo e nos quais sublinham motivos rítmicos e ornamentais, acentuando dissonâncias. O carácter rítmico deste sinal vai para além do destaque dado à métrica da música de dança (ao equilíbrio constante entre tempo forte e fraco) e cria novos acentos que contrariam mesmo as inflexões métricas ou atenuam os acentos do compasso e de passagens inteiras. Relaciona-se a diversidade de ligaduras presente nos manuscritos de Bach com um estilo de composição e de interpretação improvisatório (Schröder, 2007), pois elas delineiam grupos de notas com carácter ornamental, particularmente em andamentos lentos, expressivos, em que abundam ligaduras longas. Este pode ser, assim, um sinal indicador de flexibilidade rítmica na interpretação.

Explorar técnica e expressivamente a ligadura tornou-se vital para a minha interpretação e ajudou a realçar o carácter de uma nota e de um grupo de notas explicitamente assinalados por Bach. A observância de um sinal que identifica de forma expressiva os elementos que compõem o texto permitiu distinguir esses mesmos elementos, *pronunciá-los*, integrá-los no discurso musical. A atenção à variedade de ligaduras presentes nas sonatas e a consideração das suas inferências expressivas, tal como têm sido descritas em registos passados e examinadas por diversos autores, ajudou a explorar recursos que acrescentaram expressividade e flexibilidade à interpretação; a observância do efeito rítmico deste sinal de articulação trouxe-lhe uma particular irregularidade.

O mesmo se assinalou quanto a outros aspectos respeitantes à escrita das obras, tendo-se ilustrado na última parte desta tese aspectos de realização no instrumento que permitem centrar a interpretação nos elementos expressivos intrínsecos e extrínsecos à notação de Bach. Evidenciou-se o recurso a meios que concedem expressividade à interpretação, entre eles o silêncio (que ajuda a fazer sobressair a transparência das linhas melódicas e reforça a distinção expressiva entre determinadas notas, e entre diversos gru-

¹ “... one of colourful rhythmic bowings or one of slurred expressive phrasing.”

pos de notas) e a variedade de articulação (que permite também diferenciar as notas, juntamente com a intensidade e a duração). Articulam-se de um modo particularmente *legato* as notas por grau conjunto e as notas com ligadura, que se realizam em cordas diferentes (e recorrendo a ligados ascendentes), e desligam-se em contrapartida as notas por grau disjunto, inversamente ao que é característico do próprio *idiomatismo* da guitarra e ao que tem sido prática das interpretações observadas. O grau de separação da nota fora da ligadura relativamente à seguinte é também determinado pela relação expressiva entre ambas, nomeadamente pelo seu intervalo (pelo facto de estarem dispostas por grau conjunto ou disjunto, ou de aquela nota surgir entre ligaduras). O ligado ascendente e a realização em cordas diferentes, maioritariamente contíguas, são meios empregues para obter um mesmo efeito *legato* mas assume-se igualmente a variedade que o seu uso alternativo proporciona: usufrui-se com frequência do efeito do ligado ascendente para enfatizar expressivamente a curta dissonância (por vezes indicada pela ligadura) e, em contrapartida, recorre-se à ressonância obtida pela execução em dicorde para prolongar as notas (com ligadura). A opção pelo uso de cordas alternadas resulta ainda numa sonoridade particularmente leve e numa realização que evita que as notas sejam salientadas uma a uma, embora origine algumas particularidades na execução. Deste modo, a variedade de articulação concede diversidade na intenção expressiva conferida às notas e aos grupos de notas. Mantêm-se ainda os padrões de dedilhação em grupos de notas com contornos melódico-rítmicos análogos sempre que possível e mesmo que isso origine digitações pouco imediatas e difíceis de executar, de modo a obter uma articulação idêntica e realçar um padrão expressivo comum.

Os elementos usados na distinção expressiva das notas, assim como a própria opção pela observação dos ritmos originais, curtos, propiciam flexibilidade no uso do ritmo e do tempo, e conferem elementos de descontinuidade, variedade e irregularidade expressiva à interpretação. O recurso às práticas do Barroco permitiu deste modo encontrar elementos de expressividade e de variedade na interpretação que não têm sido valorizados.

Realçaram-se nesta última parte as principais linhas de uma abordagem interpretativa das sonatas que se contrapõe, nos aspectos aqui focados, àquela que tem constituído uma prática recorrente no instrumento. Preteriram-se os recursos mais imediatos e tipicamente guitarrísticos como a adição e o prolongamento sistemático de notas, assim como um distanciamento em relação à uniformidade e regularidade da maioria das interpretações, ao nivelamento das notas, a soluções de dedilhação características que se revelam pouco centradas na busca de uma articulação próxima do texto de Bach e da prática da época. O recurso a noções fundamentais à prática barroca – o silêncio, o ataque, a métrica, o compasso, o grau de ligação entre as notas, a flexibilidade, a desigualdade – ajudou a encontrar as formas e os meios de expressão que levaram à construção da interpretação das sonatas na guitarra que aqui se defende, fundamenta e propõe.

Conclusão

A interpretação destas sonatas de um modo que desafia, sob vários aspectos, a natureza intrínseca da guitarra, proporcionou a exploração de novas perspectivas na realização das obras no instrumento. Nisso se atentou na última parte desta tese, que põe em evidência recursos surgidos na sequência de uma interpretação que definiu como seu centro o autógrafa para violino. O uso de meios como os que ficaram ilustrados foi movido por uma procura musical desenvolvida no sentido de encontrar elementos de expressividade e de variedade na realização das obras, pondo em prática aspectos interpretativos subjacentes à notação de Bach, nomeadamente no que diz respeito à articulação. Apresentaram-se sinais de uma interpretação mais flexível e mais meticulosamente articulada (*pronunciada*), com soluções de dedilhação menos comuns, que pretende contrapor-se a realizações tendencialmente regulares no uso que fazem do tempo, do ritmo, da intensidade, e que remetem fundamentalmente para soluções guiadas pelo imediatismo e até pela facilidade de execução.

Explorou-se uma faceta do instrumento habitualmente não observada na interpretação destas sonatas, a sua faceta melódica, usando um elemento fundamental que confere expressividade, o silêncio, que permitiu centrar a articulação nas formas de contornar pequenos motivos que atravessam a notação de Bach, e enfatizar determinadas notas jogando não com o nivelamento mas com a sua dissemelhança. Ao escrever estas obras, Bach explorou não só a capacidade de fazer cantar uma melodia mas também a de acompanhar, num único instrumento, sem um baixo contínuo. Nessa perspectiva, observou tanto o carácter expressivo de sustentação melódica do violino, como também o seu lado harmónico, fazendo-o sobressair de uma forma menos comum. Por sua vez, a minha interpretação desenvolveu um lado menos cultivado na realização destas obras num instrumento harmónico. Aquilo que é idiomático do violino – cantar expressivamente uma linha melódica, ligar uma série de notas que traduzem um único gesto *legato* – torna-se mais difícil e menos imediato na guitarra; tal como aquilo que é idiomático da guitarra – cantar uma melodia numa textura articulada que inclui a realização de acordes compactos ou arpejados – se torna mais difícil no violino. A presente interpretação quis desafiar esse idiomatismo e encontrar modos de expressar o texto original de forma significativa sem o acrescentar, levando até ao limite a opção por uma realização que não se centre no acréscimo de som ao original, encontrando elementos interpretativos menos característicos do instrumento. Foi nesta medida que me acerquei de uma recriação das sonatas na guitarra *historicamente informada*, tomando o conhecimento histórico como um dos aspectos da memorabilia que integro na minha interpretação e na sua fundamentação.

Do mesmo modo que incorporo este conhecimento, incorporo também o legado interpretativo destas e de outras obras de Bach na guitarra. Integro na execução uma série de recursos que permitem obter uma sonoridade clara e um apuramento técnico que são hoje uma prática comum no instrumento, e não recorro a outros, que vieram a ser menos usados ou a cair em desuso (o *glissando*, os sons harmónicos, o *vibrato* acentuado ou, em parte, o ligado). Além disso, tal como uma minoria de transcritores e intérpretes actualmente, assumo na abordagem a estas sonatas traços que, à luz daquilo que ficou exposto no terceiro

capítulo desta tese, podem tipificar-se como *positivistas*, pois pretendo aproximar-me o mais possível do texto de Bach e afastar-me consequentemente de elementos que o acrescentam e modificam, optando por uma visão interpretativa que Fabian apelida de “literalista-modernista” (Fabian & Sung, 2011, p. 38). No entanto, este literalismo foi desenvolvido numa perspectiva que se tornou aberta, tendo surgido no sentido de propiciar o desenvolvimento de elementos novos na interpretação das obras.

Assim, a análise das práticas na guitarra referidas não foi desconsiderada na abordagem que apresento. Constituiu mesmo uma das mais determinantes memórias que inspirou a concepção de uma interpretação das sonatas para violino cujas principais linhas definidoras se apresentaram, na medida em que esta surge também na sequência de uma reacção à tendência interpretativa retratada, e dela se demarca.

As questões que nortearam toda esta tese, de índole interpretativa, foram, por um lado, perceber de que modo estas sonatas têm sido abordadas na guitarra e, por outro, apresentar uma proposta que *regressasse* ao manuscrito de Bach para violino. As duas primeiras partes, particularmente a segunda, centraram-se naquele primeiro aspecto, e ilustraram os recursos usados na interpretação destas obras, quer nos seus registos escritos, quer em registos áudio e vídeo. A análise descrita levou-me a considerar a existência de uma tendência que foi amplamente discutida no Capítulo IX e nas Considerações Gerais que se lhe seguem. Deste modo, o presente trabalho terá certamente contribuído, com este seu propósito, para acrescentar uma memória muito particular à história da interpretação de Bach na guitarra. Para além disso, apresenta uma proposta de interpretação destas sonatas com base em conceitos e em exemplos práticos apresentados e debatidos na terceira parte que tornaram evidente a viabilidade de uma interpretação que siga as principais linhas definidoras expostas.

Mencionaram-se ao longo desta tese os conceitos de *transcrição* e *interpretação*. Ambos se assumem como noções basilares, já que o repositório das memórias das práticas interpretativas destas obras integrou tanto as suas transcrições como a actividade dos intérpretes registada nas gravações, que constituíram a base da análise apresentada. Expondo embora diversos aspectos interpretativos com exemplos em partitura, a presente tese não apresenta uma proposta de *transcrição* das sonatas, mas sim uma proposta de *interpretação*, já que tais exemplos se fazem sempre acompanhar de uma explanação da realização das dedilhações notadas em que se realça a intenção musical que acompanha cada opção (e este trabalho providencia em Anexo um cd com uma gravação de alguns desses exemplos). Parece-me mesmo que qualquer proposta de transcrição destas obras para guitarra que não altere o texto de Bach para violino, como uma minoria daquelas que aqui se analisaram – que não chega a ser uma *adaptação*, com base na distinção entre os dois termos apresentada no Capítulo II –, não será credível se não se fizer acompanhar por indicações de dedilhação reveladoras e por outras explicações a nível interpretativo, sob pena de se tornar mera cópia de uma edição *urtext* para violino.

Mas outro conceito atravessa esta tese, o de *performance*. Os aspectos integrantes das memórias interpretativas das obras referidos na primeira e na segunda parte foram sempre observados sob o ponto da sua realização performativa, da concretização de uma interpretação: a análise das transcrições procurou

encontrar elementos que deixem transparecer formas de que se reveste a *transmissão* do texto de Bach na guitarra e a análise das gravações observou o uso dos recursos que ilustram essa transmissão. Para além disso, o conjunto de elementos discutidos na terceira parte não se esgota na sua apresentação, nem tão pouco numa hipotética interpretação, concretizando-se antes no momento de revelar essa interpretação. Por isso vai para além da consideração dos meios técnicos, instrumentais, empregues por exemplo numa realização *legato* da ligadura, e levanta aspectos que remetem para a *transmissão expressiva* da música; neste contexto se apelou a elementos musico-retóricos sobre os quais se centrou a interpretação, que se tornam especialmente significantes no momento de transmitir as obras.

A proposta interpretativa exposta na terceira parte da tese só pode materializar-se como tal ao ser tocada, e é aí que entra no domínio do “que não é verbalizável” (Silva, 2009, p. 28). Aí se contextualiza e, até, se relativiza, pois a realização dos aspectos técnico-musicais apresentados está dependente do contexto em que vão ser transmitidos – do modo como o intérprete “constrói” (Correia, 2003, p. 5) o conjunto de “significados simbólicos” (Correia, 2003, p. 158) que incorpora no contexto da performance.¹ A interpretação das sonatas cujas principais linhas definidoras se sistematizaram pode assim dar lugar a performances diversas, que incluem a minha própria, que são variáveis conforme o contexto e o intérprete, podem até pontualmente afastar-se de conceitos e realizações expostos. Deste modo, validam e relativizam simultaneamente os aspectos interpretativos que apresentei na minha proposta como valores absolutos, por estarem aí descontextualizados da sua corporização.

Por tudo isso e pelo facto de não prescindir da apresentação presencial da minha proposta na defesa da tese, este trabalho inscreve-se no âmbito de uma actividade artística performativa. Tal noção envolve ainda a ideia de *experimentação*, transversal a toda a investigação e à interpretação. Foi essa experimentação sucessiva, “laboratorial” (Silva, 2009, p. 39), que determinou uma linha evolutiva no trabalho interpretativo, levou a procurar recursos, a escolher uns e não outros, a mudar opções de realização, a assimilar outras práticas. A procura contínua e insistente no instrumento, que incorpora um repositório de memórias que a influenciaram, determinou a abordagem interpretativa que proponho, abordagem que passa assim a constituir uma *nova memória*. Esse “exercício da informação” (Silva, 2009, p. 41), ou seja, a prática sucessiva sobre o texto de Bach e sobre as fontes históricas consultadas, juntamente com a memória das práticas na guitarra, torna-se parte integrante não só da prática interpretativa como da prática investigativa que desenvolvi sobre estas obras.

Referi na Introdução a esta tese que a minha abordagem interpretativa, embora nunca tenha envolvido a adição de notas ao texto de Bach, passou numa primeira fase por um acréscimo de som na medida em que prolongava notas originais das diversas vozes. Foi só depois de experimentar outros caminhos que pesquisei outra linha interpretativa possível, que envolveu ir largando as notas depois de as tocar e implicou simultaneamente, neste contexto, um trabalho minucioso no encadeamento dos movimentos da mão

¹ Tais “significados simbólicos corporizados” (“embodied symbolic meanings”), constituídos por metáforas, gestos, estados de espírito, emoções interiores, são designados por Correia (2003) como “figuras” (p. 158). Este autor relaciona-os directamente com as figuras retóricas barrocas referidas no presente trabalho.

esquerda. Tal trabalho prático, que pressupõe uma experimentação continuada, foi já de âmbito performativo na medida em que procurou encontrar formas de fazer resultar na guitarra uma interpretação conduzida pelas notas e pelos ritmos notados por Bach. Tornou-se determinante para a concepção interpretativa que explorei.

Por tudo isto os conceitos aqui apresentados não pretenderam mostrar opções definitivas: a sua concretização depende da sua performance e vários aspectos são deixados em aberto.² Alguns deles foram mudando durante o tempo em que me dediquei a este trabalho, e continuam a mudar.³ Também não pretendem mostrar opções *ideais*, pois não se pode ignorar a validade de várias das soluções de realização propostas pelos transcritores e pelos intérpretes aqui observados.⁴ O enfoque no lado harmónico do instrumento terá sempre, aliás, a capacidade de conferir peso e densidade a uma interpretação destas sonatas para violino na guitarra que não podem ser conseguidos através de uma realização que nada acrescente à obra original.

É precisamente no confronto com a performance que têm de ser consideradas as limitações da proposta interpretativa apresentada, que não pretende ter um carácter normativo, nem tão pouco rejeitar ou fazer tábua rasa das interpretações que escolheram ou escolhem um caminho diferente.

Porque as possibilidades de realização que se apresentam estão dependentes da sua prática *performativa* – do contexto e do intérprete –, há pormenores de execução propostos que podem mudar-se no contexto da performance, como se fez notar já, e há também recursos que podem mesmo não ser passíveis de ser adoptados por todos os intérpretes. Algumas extensões de mão esquerda implicadas em várias propostas de dedilhação só podem ser interiorizadas como gestos naturais na execução na guitarra depois de uma prática continuada e, mesmo assim, nem sempre se adaptarão a qualquer fisionomia de mão esquerda. Privilegiei no entanto este género de recursos porque permitem uma realização especialmente *legato* e expressiva e porque possibilitam ao mesmo tempo o desenvolvimento de um mecanismo que torna os movimentos de mão esquerda particularmente leves. No entanto, uma execução que não os adopte encontrará certamente outras formas de conseguir uma realização semelhante, se desenvolver meios na interpretação que sirvam o propósito de encontrar respostas para uma procura musical. Por isso as opções aqui evidenciadas pretendem sobretudo procurar caminhos, mais do que princípios definidores.

Vários recursos explorados apresentam também limitações de realização técnica, já que a dedilhação é muito condicionada pelo instrumento: nem sempre é possível realizar os mesmos padrões, há momentos em que não se pode recorrer a cordas diferentes, muitas notas têm de ser tocadas em posições altas. Estes casos apelam sempre a compromissos, como se fez notar ao longo da terceira parte, e torna-se necessá-

² Por exemplo, a passagem da *Fuga* BWV 1001 referida nas p. 135-136 tem sido por mim interpretada de várias formas, que incluem a execução alternada das notas superiores e do baixo ou uma realização em arpejo (esta é comum em violino); também pormenores de dedilhação são deixados em aberto (mostraram-se na Figura XIII-68, p. 366, duas possibilidades de realização de uma passagem do *Presto*).

³ Um desses aspectos foi notado na Figura XIII-76 (p. 370), na proposta de realização de uma ligadura longa do *Adagio* BWV 1001 (c. 1).

⁴ Um exemplo de uma realização das transcrições consultadas que resulta particularmente bem no instrumento é a transposição da melodia original do soprano no *Andante* BWV 1003, realizada por Despalj (2005) e interpretada por Cezu (2008, faixa 3).

rio recorrer a outros meios para obter um efeito musical semelhante ao que se pretende.⁵ As limitações de um trabalho de carácter interpretativo abrem assim precisamente caminhos para novas procuras, movidas ou não por conceitos comuns.

A interpretação que exponho leva até ao limite a consideração de diversos aspectos, como o forte enfoque na faceta melódica do instrumento ou a tentativa de manter os padrões de dedilhação, sacrificando forçosamente outros aspectos. No entanto, a possibilidade de efectivação destas opções na guitarra apresenta contrapartidas ao nível interpretativo. Se a concentração no carácter melódico do instrumento torna esta interpretação menos densa e sonante, permite porém explorar a capacidade de expressão da guitarra e a expressividade das obras por meio de uma atenção pormenorizada aos modos de articular o texto de Bach. Se a manutenção dos padrões de dedilhação nem sempre é viável e acarreta dificuldades, desafia o imediatismo e a facilidade, levando a procurar outras possibilidades de realização mesmo de passagens que não oferecem uma dificuldade especial de execução na guitarra e que por isso têm sido dedilhados invariavelmente da forma mais directa.

Deste modo, a abordagem apresentada traça um caminho do qual podem nascer alternativas. Talvez se torne necessário levar ao extremo uma determinada prática para que as excepções a essa mesma prática possam surgir de forma válida e fundamentada; ou seja, a realização de padrões comuns de dedilhação pode ser um ponto de partida precisamente para o caminho inverso, o de variar intencionalmente os padrões de dedilhação, de articulação, o que se tornará certamente uma realização mais *intencional* por surgir como alternativa, não como a opção imediata – ousou dizer, *pouco reflectida*. A exploração de uma proposta diferente pode abrir caminho para outras versões que, mesmo que possam adoptar abordagens diferentes, aproveitando nomeadamente a capacidade harmónica da guitarra, continuem a apelar a conceitos e recursos aqui praticados e tomem em linha de conta o que de implícito e de explícito existe no texto do Bach, desenvolvendo a partir dele a interpretação. Essa abertura a opções de compromisso tem sido aliás por mim empreendida a nível pedagógico, em contextos nos quais procuro soluções que podem até passar pelo prolongamento de algumas notas ou pela transposição ou duplicação de alguns baixos, buscando uma abordagem que se aproxime das capacidades de realização dos alunos sem deixar de se centrar nos aspectos interpretativos aqui demonstrados.

A minha dedicação a este projecto veio solidificar uma linha de trabalho que tenho vindo a desenvolver, como intérprete e como docente, no que diz respeito à interpretação de Bach na guitarra, e que conduzirá certamente a novas questões, novas abordagens e novas procuras. A interpretação da música de Bach é um campo gerador de saberes, aprendizagens e práticas inesgotáveis, pelo que muitos outros recursos e perspectivas podem ser explorados.⁶

⁵ O facto de terem de se usar frequentemente posições altas, por se procurar a corda vizinha na realização de graus conjuntos, comprometeu mesmo alguma *simplicidade* na realização da dedilhação; esta terá sido característica da execução no violino barroco, em que se recomendava a manutenção da mão esquerda numa posição baixa durante todo o tempo possível (Stowell, 2001).

⁶ Um desafio será procurar adaptar estes recursos à interpretação de obras de carácter mais harmónico, como as suítes de Bach para alaúde, que apresentam um tratamento polifónico mais complexo, o que criará dificuldades por exemplo ao uso constante do dicórdio na realização de notas por grau conjunto e com ligadura, por a mão esquerda não ficar livre, já que mais notas terão de ser mantidas.

Independentemente da adopção de uma perspectiva mais melódica ou mais harmónica espera-se que questões centrais a este trabalho possam vir a ser tidas em conta pelos intérpretes do instrumento. Nesse sentido parece-me importante que se atente aos motivos curtos da escrita de Bach, se aposte na *pronúncia* de cada nota, se use o silêncio, se procurem dedilhações alternativas que sirvam propósitos musicais, se assuma a irregularidade e a flexibilidade implícitas às obras de Bach, em grande parte indicadas pelas ligaduras; que se assumam os riscos de procurar soluções diferentes, evitando sobretudo a regularidade que se tem traduzido num modo uniformizado de interpretar, demasiado preso a cânones.

As limitações que este trabalho possa apresentar relacionam-se com a vastidão do tema abordado, que impossibilitou que todos os aspectos fossem tratados com a mesma profundidade. Pretendi centrar desde o primeiro momento a minha investigação nas transcrições destas sonatas, ou seja, em registos escritos. Como nem todos os aspectos interpretativos que me interessava observar podiam compreender-se unicamente através da análise desses registos, considereei igualmente muitas gravações, mas de uma forma que não foi exhaustiva. Este é um campo de investigação onde há um amplo trabalho a explorar. A análise detalhada dos registos fonográficos e em vídeo da música de Bach em guitarra por futuros estudos que aprofundem assuntos aqui aflorados é um espaço ainda por pesquisar a fundo, e o trabalho que se apresentou aponta diversas direcções para o desenvolvimento de investigações nesse âmbito. Deste modo, as limitações apontadas acabam por abrir caminho para trabalhos futuros, não só ao nível interpretativo como também de investigação.

Pretendeu-se com a tese que agora se conclui fornecer elementos para compreender os modos como os guitarristas têm vindo a tocar a música de Bach, tomando como base interpretações das sonatas BWV 1001, 1003 e 1005. Os principais traços revelados pela minha observação ao longo do processo que aqui se registou permitiram-me tipificar procedimentos habitualmente usados e apontar igualmente para uma minoria de abordagens que têm vindo a mostrar características diversas. A minha análise desses processos desenvolveu-se sob a forma de uma reflexão crítica e propôs consequentemente modos de repensar a realização destas sonatas na guitarra, que passam também por uma particular abordagem ao próprio instrumento. Com essa reflexão crítica, pautada por uma investigação contextualizada e enraizada na interpretação – e na performance – destas obras, ampliou-se o repositório de memórias que assim se foi construindo nesta tese. Este repositório continuará aberto à incorporação de novos registos, a partir de investigações futuras, e esses registos passarão a constituir novas memórias e a integrar certa e desejavelmente a memória que aqui se revela.

Referências

Referências Bibliográficas

- Abeijón, R. I. B. (2009). *O Sistema Posicional na Guitarra. Origem e Conceitos de Posição. O caso de Fernando Sor*. (Tese de Doutorado Não Publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Adorno, T. W. (1997). Bach Defended Against His Devotees. In *Prisms* (S. and S. Weber, Transl.) (pp. 133-146). Cambridge: MIT Press.
- Aldrich, P. (1949, January). Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation. *The Musical Quarterly*, 35(1), 26-35. doi: 10.1093/mq/XXXV.1.26
- Alves, J. C. R. (2012, May). *Bridging two Worlds: Baroque Violin Performance Practices as a Model for the Transcription of Selected Movements of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin on the Modern Guitar*. (Tese de Doutorado, Indiana University, Indiana). Obtido a 30 de 07 de 2012, de <http://hdl.handle.net/2022/14389>
- Avison, C. (1775). *An Essay on Musical Expression* (3ª ed.). London: Lockyer Davis.
- Bach, C. Ph. E. (1753). *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1ª Parte). Berlim: Christian Friedrich Henning.
- Bach, C. Ph. E. (1925). *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1ª Parte). Leipzig: C. P. Kahnt.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica – Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Bastian, D. B. (2009). *Bach transcription for marimba: creating an authentic performance edition of Johann Sebastian Bach's Sonata No. 1 for violin solo, BWV 1001, and Sonata No. 2: Grave, BWV 1003, using guitar and lute transcriptions as models* (Document submitted in partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts, The University of Arizona, Arizona). Obtido a 10 de 08 de 2012, de http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194020/1/azu_etd_10514_sip1_m.pdf

- Berg, C. (2009, August 22). *Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne* [Web log post]. Obtido a 03 de 08 de 2013, de <http://pristinemadness.com/files/chaconne.html>
- Berry, M. (2008, Summer). Romantic Modernism: Bach, Furtwängler, and Adorno. *New German Critique* 104, 35(2), 71-102. doi: 10.1215/0094033X-2008-004
- Bouchet, P. du (1991). *Magnificat – Jean-Sébastien Bach, Le Cantor*. Paris: Gallimard.
- Bowen, J. A. (1999). Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 424-451). Oxford: Oxford University Press.
- Brown, C. (2013). Articulation marks. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Obtido a 04 de 08 de 2013, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40671?q=articulation&search=quick&pos=3&start=1#firsthit>
- Brown, H. M. (1988). Pedantry or liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music* (pp. 27-56). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Boyden, D. (1980, April). The Violin Bow in the 18th Century. *Early Music*, 8(2), 199-203+205-212. Obtido a 17 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3126778>
- Buchet, E. (1985). *Jean-Sébastien Bach – Après deux siècles d'études et de témoignages*. Paris: Editions Buchet/Chastel.
- Bungarten, F. (2000, January). *Legato and the londistance runner*. (C. Cooper, Entrevistador). Obtido a 06 de 05 de 2013, de <http://www.frankbungarten.de/interviews.html>
- Butt, J. (1990). *Bach Interpretation. Articulation marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J. (2004). *Playing with History (Musical Performance and Reception)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bylsma, A. (2001). *Bach, The Fencing Master*. Amsterdam: Edição de Autor.
- Cantagrel, G. (1982). *Bach en son temps*. Paris: Hachette.

Charnassé, H. (1985). *La Guitarre*. Paris: Presses Universitaires de France.

Carvalho, J. P. T. de (2004). *Pensamento polifónico na didáctica da guitarra, do século XVII ao século XX* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.

Carvalho, P. V. de (2011, Maio). As normas e a fantasia na transcrição e interpretação de música antiga em guitarra [Acta do Congresso *Performa – Encontros de Investigação em Performance*]. Obtido a 20 de 07 de 2014, de http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1244:performa-encontros-de-investigacao-em-performance-19-21-maio-2011&catid=69&Itemid=208

Chew, G. (2012). Articulation and phrasing. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Obtido a 01 de 07 de 2012, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952?q=articulation&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

Clarke, E. (2002). Listening to performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance* (pp. 185-196). Cambridge: Cambridge University Press.

Clerc, P. A. (2000, Juin). *Discours sur la Rhetorique Musicale (et plus particulièrement la rhetorique Allemande entre 1600 et 1750)*. Obtido a 13 de 02 de 2012, de http://www.student-crlg.be/src/php/download/download_syllabus.php?id=75&PHPSESSID=8eurqcscvl37pdmr4nvrn5qdu7

Cook, N. (2001, April). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online* 7(2). Obtido a 07 de 11 de 2010, de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html>

Cook, N. (2003). Music as Performance. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music* (pp. 204-214). London: Routledge.

Correia, J. S. (2003). *Investigating Musical Performance as Embodied. Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation* (Tese de Doutoramento, Music Department of the University of Sheffield, Sheffield).

- Costa, G. S. (2006). *O processo de transcrição para violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók* (Dissertação de Mestrado, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo). Obtido a 26 de 07 de 2013, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-19052009-170616/pt-br.php>
- Costa, G. S. (2012). *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo* (Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo). Obtido a 18 de 07 de 2013, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-08032013-133951/pt-br.php>
- Couperin, F. (1716). *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris: Foucaut.
- David, H. T. & Mendel, A. (1999). *The New Bach Reader – A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: Norton & Norton.
- Davies, S. (1987). Authenticity in Musical Performance. *British Journal of Aesthetics*, 1, 39-50.
- Davies, S. (1991, March). The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances. *Noûs*, 25(1), 21-41. doi: 10.2307/2216091
- Dell'Ara, M. (1988). *Manuale di storia della chitarra* (Vol. 1, La Chitarra Antica, Classica e Romantica). Ancona, Itália: Bèrben.
- Donington, R. (1947, July). On Interpreting Early Music. *Music & Letters*, 28(3), 223-241. Obtido a 31 de 01 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/854489>
- Donington, R. (1981, January). Pandora's Box. *Early Music*, 9(1), 69-71. Obtido a 31 de 01 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3126593>
- Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance (A Handbook)*. New York & London: Norton & Company.
- Donington, R. (1983, January). Why Early Music? *Early Music*, 11(1), 42-45. Obtido a 31 de 01 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3137504>
- Donington, R. (1989). The Present Position of Authenticity (On Behalf of Historical Evidence). *Performance Practice Review*, 2(2): 117-125. doi: 10.5642/perfpr.198902

- Dreyfus, L. (1983, Summer). Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, 69(3), 297-322. Obtido a 31 de 01 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/742175>
- Dreyfus, L. (1992, Winter). Early-Music and the Repression of the Sublime. *The Journal of Musicology*, 10 (1), 114-117. Obtido a 19 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/763564>
- Edidin, A. (2008). Consequentialism about Historical Authenticity. *Performance Practice Review*, 13(1), Article 2. doi: 10.5642/perfpr.200813.01.02
- Ellingson, T. (2012). *Transcription (i)*. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Obtido a 20 de 08 de 2012, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>
- Fabian, D. (2000). Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 41(1/3), 77-106. Obtido a 26 de 09 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/902569>
- Fabian, D. (2001, December). The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32(2), 153-167. doi: 10.2307/1562264
- Fabian, D. (2003). *Bach Performance Practice, 1945-1975 (A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature)*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Fabian, D. (2005). Towards a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations. *Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press: 87-108. Obtido a 26 de 09 de 2011, de http://www.academia.edu/957041/Towards_a_Performance_History_of_Bachs_Sonatas_and_Partitas_for_Solo_Violin_Preliminary_Investigations
- Fabian, D. (2006a). Is diversity in musical performance truly in decline? The evidence of sound recordings. *A Journal of Music Research*, 31, 165-180. Obtido de a 08 de 08 de 2012, de <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=321841033565919;res=IELHSS>

- Fabian, D. (2006b, December). The recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in light of their reception by nineteenth-century British critics. *IRASM* 37(2), 189-211. Obtido a 26 de 07 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/30032196>
- Fabian, D. (2013). *Ornamentation in Recent Recordings of J. S. Bach's Solo Sonatas and Partitas for Violin*. *Israel Studies in Musicology Online*, 11. Obtido a 26 de 07 de 2013, de <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/13-11/01-Fabian-Ornamentation.pdf>
- Fabian, D. & Ornoy, E. (2009). Identity in Violin Playing on Records: Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinists. *Performance Practice Review*, 14(1), Article 3. doi: 10.5642/perfpr.200914.01.03
- Fabian, D. & Schubert, E. (2009). Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach. *Music Performance Research*, 3, 36-55. Obtido a 28 de 07 de 2012, de <http://mpr-online.net/Issues/Volume%203%20%5B2009%5D/MPR0019%20Fabian%20&%20Schubert%20Final%20Web%20Version.pdf>
- Fabian, D., Schubert, E., & Pulley, R. (2010). A Baroque Träumerei: The Performance and Perception of two Violin Renditions. *Musicology Australia*, 32(1), 27-44. doi: 10.1080/08145851003793986
- Fabian, D. & Sung, A. (2011, January). Variety in Performance: A Comparative Analysis of Recorded Performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. *Empirical Musicology Review*, 6(1), 20-42. Obtido a 20 de 07 de 2012, de <http://hdl.handle.net/1811/49760>
- Fallows, D. (1997, November). Two Early Music Revolutions. *Early Music*, 25(4), 564-565. Obtido a 05 de 10 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/3128399>
- Fernández, E. (2003). *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*. Montevideo: Ediciones ART.
- François, P. (2005). Production, convention and power: Constructing the sound of an Early Music orchestra. *Sociologie du Travail*, 47, 57-70.
- Freitas, T. C. de (2005). *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre). Obtido a 18 de 07 de 2013, de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4685>

- Freitas, T. C. de & Wolff, D. (2006). As Ligaduras Longas na Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J. S. Bach e sua Adaptação em Transcrição para Violão. *Capa*, 6(2). Obtido a 07 de 09 de 2013, de <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1577/12045>
- Fuller, D. (2012). *Notes inégales*. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online* Obtido a 02 de 12 de 2012, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20126?q=notes+inegales&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- Gilardino, A. (1988). *Manuale di storia della chitarra* (Vol. 2, La Chitarra Moderna e Contemporanea). Ancona, Itália: Bèrben.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Harnoncourt, N. (1995). *Baroque Music Today: Music As Speech* (M. O'Neill, Transl.). Portland: Amadeus Press.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
- Heck, T. F. (1974, June). [s.t.]. *Notes*, 30(4), 874-876. doi: 10.2307/897060
- Hoppstock, T. (2010). *Bach's lute works from the guitarist's perspective* (Vol. 1). [Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen]. Darmstadt: Prim-Musikverlg.
- Hoppstock, T. (2013). *Bach's lute works from the guitarist's perspective* (Vol. 2). [Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen]. Darmstadt: Prim-Musikverlg.
- Horner, B. (1998, Spring). On the Study of Music as Material Social Practice. *The Journal of Musicology*, XVI(2), 159-199. Obtido a 27 de 07 de 2011, de <https://louisville.edu/faculty/bmhorn01/On%20the%20Study%20of%20Music.pdf>
- Hotteterre, J. M. (1719). *L'Art de Preluder sur la Flute Traversière*. Paris: Foucault.
- Jackson, R. (1997, Spring). Authenticity or Authenticities? Performance Practice and the Mainstream. *Performance Practice Review*, 10(1), 1-10.

- Johnson, P. (2002). The legacy of recordings. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance* (pp. 197-212). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, R. D. P. (1998). Transcribed. Bach. *Early Music*, 26(2), 363-364. doi: 10.2307/3128641
- Katz, M. (2004). *Capturing Sound (How Technology has changed Music)*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kayath, M. (2011, March 11). *Reflections on the Guitar*. [Web log post] Obtido a 20 de 04 de 2013, de <http://www.guitarsalon.com/blog/?p=1412>
- Kivy, P. (1995). *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kivy, P. (2002, April). On the Historically Informed Performance. *British Journal of Aesthetics*, 42(2), 2012, 128-144. doi: 10.1093/bjaesthetics/42.4.419
- Koonce, F. (1989). *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company.
- Lawson, C. (2002). Performing Through History. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance* (pp. 3-16). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ledbetter, D. (2009). *Unaccompanied Bach (Performing the Solo Works)*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ledbetter, D. (2014). Style brisé. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Obtido a 02 de 01 de 2014, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27042?q=Style+bris%C3%A9&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- Leech-Wilkinson, D. (1984, February). What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning. *Early Music*, 12(1), 13-16. doi: 10.2307/3127147

- Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.
- Liebman, E., Ornoy, E. & Chor, B. (2012). A Phylogenetic Approach to Music Performance Analysis. *Journal of New Music Research*, 41(2), 215-242. doi: 10.1080/09298215.2012.668194
- Marcel, L.-A. (1998). Jean-Sébastien Bach (1685-1750). In A. Michel (Ed.), *Dictionnaire de la Musique – les compositeurs*. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Miteran, A. (1996). *Histoire de la Guitare*. Bourg-la-Reine: Editions Aug. Zurfluh.
- Morgan, R. P. (1988). Tradition, Anxiety, and the Musical Scene. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Moroney, D. (1976, April). The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music*, 4(2), 143-151. Obtido a 10 de 12 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3125509>
- Morrow, M. (1978, April). Musical Performance and Authenticity. *Early Music*, 6(2), 233-246. doi: 10.2307/3125608
- Mozart, L. (1770). *Versuch einer gründlichen Violinschule* (2ª edição). Augsburg: Johann Jacob Lotter.
- Neumann, F. (1977, July). The Dotted Note and the So-Called French Style. *Early Music*, 5(3), 310-324. doi: 10.2307/3126087
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music (With Special Emphasis on J. S. Bach)*. Princeton: Princeton University Press.
- Neumann, F. (1981, July). The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion. *The Musical Quarterly*, Vol. 67(3), 305-347. Obtido a 31 de 01 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/742100>
- Neumann, F. (1988, Spring). The Notes inégales Revisited. *The Journal of Musicology*, 6(2), 137-149. Obtido a 08 de 03 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/763711>
- Newman, A. (1985). *Bach and the Baroque (A Performing Guide to Baroque Music with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach)*. New York: Pendragon Press.

- O'Connor, S. (2005, November). *Notes Inégales and rhythmic alterations of the 18th and 19th centuries*.
Obtido a 21 de 03 de 2011, de [http://www.practicapp.s.com/csun/411/papers05/NotesInegales\(OConnor\).pdf](http://www.practicapp.s.com/csun/411/papers05/NotesInegales(OConnor).pdf)
- Ornoy, E. (2006). Between theory and practice: comparative studies of Early Music Performances. *Early Music*, 34(2), 233-248. doi: 10.1093/em/cah008
- Ornoy, E. (2007). An empirical study of intonation in performances of J.S. Bach's Sarabandes: temperament, 'melodic charge' and 'melodic intonation'. *Orbis Musicae*, 14, 37-76. Obtido a 31 de 01 de 2012, de <http://www.tau.ac.il/arts/music/hebrew/Publications/download/Ornoy.pdf>
- Ornoy, E. (2008a, Spring). Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor Adagio for Solo Violin (excerpt): a Case Study. *The Journal of Music and Meaning*, 6, Section 2. Obtido a 12 de 11 de 2011, de <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=6>
- Ornoy, E. (2008b). In search of ideologies and ruling conventions among early music performers. *Israel Studies in Musicology Online*, 6, 1-19. Obtido a 31 de 01 de 2012, de http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/07-08/Early_Music_Perf.pdf
- Paul, L. D. (1953). Bach as Transcriber. *Music & Letters*, 34(4), 306-313. Obtido a 01 de 03 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/731061>
- Philip, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press.
- Quantz, J. J. (1752). *Essai d'une Methode pour Apprendre a Jouer de la Flute Traversiere*. Berlim: Chretien Frederick Voss.
- Rockwell, J. (1992, Winter). [The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns] *The Journal of Musicology*, 10(1), 199-124. Obtido a 19 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/763564>
- Rodrigues, P. (2011). *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico* (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Rothenbuhler, E. W. & Peters, J. D. (1997). *Defining Phonography: An Experiment in Theory*. *Musical Quarterly*, 81(2), 242-243. doi: 10.1093/mq/81.2.242

- Rubinoff, K. R. (2009, Spring). (Re)creating the Past: Baroque Improvisation in the Early Music Revival. *New Sound*, 32. Obtido a 09 de 11 de 2012, de http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/K_Rubinoff_Recreating_2009.pdf
- Sanches, H. S. (2011). *Ornamentação na Música de Silvius Leopold Weiss – Estudo para uma abordagem sistemática* (Dissertação de Mestrado não publicada). Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, Porto.
- Schröder, J. (2007). *Bach's Solo Violin Works (A Performer's Guide)*. New Haven and London: Yale University Press.
- Shelemay, K. K. (2001, Winter). Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds. *Ethnomusicology*, 45(1), 1-29. doi: 10.2307/852632
- Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music of J. S. Bach* (2nd Edition). New York, London: Routledge.
- Seletsky, R. E. (2004, May). New Light on the Old Bow-1. *Early Music*, 32(2), 286-301.
doi:10.1093/em/32.2.286
- Shanet, H. (1950, April). Why did J. S Bach transpose his arrangements? *The Musical Quarterly*, 36(36), 180-203. Obtido a 30 de 01 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/739815>
- Shull, J. (2006, August). Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music. *Ethnomusicology Forum*, 15 (1), 87-111. doi: 10.1080/17411910600634361
- Silva, P. S. (2009). *Um Modelo para a Interpretação de Polifonia Renascentista*. (Tese de Doutoramento não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Spitta, Ph. (1899). *J. S. Bach – His Work and Influence on the Music in Germany, 1685-1750* (C. Bell & J. A. F. Maitland, Transl.) (Vol. II). London: Novello & Co, Ltd.
- Sterne, J. (2003). *The Audible Past (Cultural Origins of Sound Reproduction)*. Durham & London: Duke University Press.

- Stinson, R. (1985, May). J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo. *Early Music*, 13(2), 199-211. Obtido a 01 de 03 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/3126976>
- Stowell, R. (1987, May). Bach's Violin Sonatas and Partitas. *The Musical Times*, 128(1731), 250-256. doi: 10.2307/965100
- Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stroh, I. (2011). *Bach Ciaccona for solo violin: hidden chorales and messages*. (Dissertação de Mestrado, Ball State University, Indiana). Obtido a 23 de 07 de 2012, de https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/123456789/194801/1/StrohI_2011-2_BODY.pdf
- Taruskin, R. (1982, July). On letting Music speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance. *The Journal of Musicology*, 1(3), 338-349. doi: 10.2307/763881
- Taruskin, R. (1984, Feb.). The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing. *Early Music*, 12(1), 3-12. Obtido a 21 de 03 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3127146>
- Taruskin, R. (1988). The Pastness of the Present and the Presence of the Past. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music* (pp. 135-207). Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (1992, May). Tradition and Authority. *Early Music*, 20(2), 311-325. Obtido a 19 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3127887>
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (1998, June 14). Early Music, Truly Old-Fashioned at Last? *The New York Times*. Obtido a 19 de 04 de 2013, de <http://www.nytimes.com/1998/06/14/arts/early-music-truly-old-fashioned-at-last.html?src=pm>
- Taruskin, R. (2006a). Is There a Baby in the Bathwater? (Part I) *Archiv für Musikwissenschaft*, 63, Jahrg., H. 3., 163-185. Obtido a 19 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/25162364>
- Taruskin, R. (2006b). Is There a Baby in the Bathwater? (Part II) *Archiv für Musikwissenschaft*, 63, Jahrg., H. 4., 309-327. Obtido a 19 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/25162374>

Taruskin, R. (2009). *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Teixeira, M. (2009). *O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suites para violoncelo de Bach* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba). Obtido a 14 de 07 de 2012, de <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/22370/Marcelo%20Teixeira%20-%20Dissertacao%20%5BPP.G%20Musica%5D.pdf?sequence=1>

Troege, R. (1983, July). Meter in Unmeasured Preludes. *Early Music*, 11(3), 340-345. Obtido a 31 de 10 de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/3138021>

Turnbull, H. (1974). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. London: B. T. Batsford.

Tyler, J. (2013). *Campanelas*. In D. Root (Ed.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Obtido a 08 de 08 de 2013, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46004?q=campanelas&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

Ungureanu, R. (2010). *Bach: "Sei Solo á Violino". Novos caminhos interpretativos* (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.

Wade, G. (1985). *The Guitarists' Guide to Bach*. Gortnacloona, Bantry: Wise Owl Music.

Walls, P. (1984, August). Violin fingering in the 18th Century. *Early Music*, 12(3), 299-315. Obtido a 14 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3137767>

Walls, P. (1990, November). The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England. *Early Music*, 18(4), 575-587. Obtido a 14 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3127986>

Walls, P. (1992, February). Mozart and the Violin. *Early Music*, 20(1), 7-29. Obtido a 14 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/312766>

Walls, P. (1996, February). Performing Corelli's Violin Sonatas, op. 5. *Early Music*, 24(1), 133-142. Obtido a 14 de 02 de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/3128454>

- Walls, P. (2002). Historical Performance and the Modern Performer. In J. Rink (Ed), *Musical Performance* (pp. 17-34). Cambridge: Cambridge University Press.
- Walls, P. (2007). Schröder, Jaap. *Bach's Solo Violin Works: A Performer's Guide*. [Review]. *Performance Practice Review*, 12. Obtido a 26 de 09 de 2011, de <http://pt.scribd.com/doc/128449706/Book-Review-Bach-s-Solo-Violin-Works-A-Performer-s-Guide-by-J-pdf>
- Webber, G. (1995). *Bach, Johann Sebastian*. In J. A. Sadie (Ed.), *La Musique Baroque*. Paris: Fayard.
- Weidman, A. (2003). Guru and Gramophone: Fantasies of Fidelity and Modern Technologies of the Real. *Public Culture* 15(3): 453–476. doi: 10.1215/08992363-15-3-453
- Westrup, J. A. (1969). Bach's Adaptations. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11(1/4), 517-531. doi: 10.2307/901303
- Wolff, C. (1990). Zu Bachs Sonaten und Partiten für Violine Solo. In S. Kuijken, *J. S. Bach, Sonatas & Partitas BWV 1001-1006, Violine Solo*. [Brochura de CD]. Freiburg: Harmonia Mundi (GD 77043)
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*. New York & London : W. W. Norton & Company.
- Veilhan, J. C. (1979). *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*. Paris: Alphonse Leduc.
- Yates, S. (1998). *Bach's Unaccompanied String Music: A new (old) approach to stylistic and idiomatic transcription for the guitar*. Obtido a 24 de 02 de 2012, de <http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html>

Partituras

- Alfonso, N. (1969). *Johann Sebastian Bach, Fuga BWV 1001*. Bruxelles: Schott Frères.
- Bach, J. S. (1867). Praeludium et Fuga IX. In V. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Band 15, *Orgelwerke*, Band 1). Leipzig: Breitkopf & Härtel. [Plate B.W.XV.]

- Bach, J. S. (1894a). I. Sonata. D-moll. In E. Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Band 42, *Clavierwerke*, Band 5). Leipzig: Breitkopf & Härtel. [Plate B.W.XLII.]
- Bach, J. S. (1894b). III. Adagio. G-dur. In E. Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Band 42, *Clavierwerke*, Band 5). Leipzig: Breitkopf & Härtel. [Plate B.W.XLII.]
- Bach, J. S. (1972). Orgelwerke. In D. Kilian (Ed.), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Serie IV, Band 5, *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen*). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Bach, J. S. (1987). *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006* [Urtext]. München: G. Henle Verlag.
- Bach, J. S. (2006). Klavier und Lauten Werke. In U. Bartels & F. Rempp (Eds.), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Serie V, Band 12, *Werke zweifelhafter Echtheit für Tasteninstrumente*). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Barbosa-Lima, C. (1974). *Johann Sebastian Bach, Sonata II, BWV 1003: Grave and Fuga*. Washington, DC: Columbia Music Co.
- Barbosa-Lima, C. (1974). *Johann Sebastian Bach, Sonata II, BWV 1003: Andante and Allegro*. Washington, DC: Columbia Music Co.
- Benedetti, R. (1947). *J. S. Bach, Sonates et Suites pour violon*. Paris: Éditions Choudens.
- Barrueco, M. (1998). *J. S. Bach, 3 Sonaten BWV 1001/1003/1005*. Mainz: Schott.
- Burley, R. (1997). *Johann Sebastian Bach, Sonata BWV 1003/964*. Walsrode: Edition Daminus.
- Calderón, J. (1999). *J. S. Bach: Transcriptions for Classic Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc.
- Despalj, W. (2005). *J. S. Bach, Sonatas & Partitas for solo violin BWV 1001-1006*. Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Gianninoto, J. (2006). *J. S. Bach Sonate, à Violino senza Basso accompagnato, for Guitar (BWV 1001-1003-1005)*. Edição de autor. Obtido a 24 de 07 de 2013, de <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/70/IMSLP220929-WIMA.6e91-BWV-1001-1003-1005-Guitar.pdf>

Korhonen, T. (2011). *J. S. Bach Sonatas for Solo Violin BWV 1001, 1003, 1005*. Tokyo: Edition Gendai Guitar.

Mosóczi, M. (1978). *J. S. Bach, Sonate e Partite I*. Budapest: Editio Musica Budapest.

Mosóczi, M. (1978). *J. S. Bach, Sonate e Partite II*. Budapest: Editio Musica Budapest.

Sadanowsky, M. (1984). *Johann Sebastian Bach, Sonate N° 1 pour violon seul*. Paris: Gérard Billaudot.

Sasaki, T. (2000). *J. S. Bach Six Sonatas & Partitas for Violin Solo BWV 1001-1006*. Tokyo: Zen-On Music Co., Ltd.

Savage, R. (2007). *Violin Sonatas & Partitas BWV 1001-1006. Selections for Solo Classical Guitar*. New York: Savage Classical Guitar Editions.

Tárrega, Francisco (s.d.). *FUGA JOH. SEB. BACH/De la 1a. Sonata para violin solo*. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta.

Yamashita, K. (1990). *Johann Sebastian Bach, Sonata I, BWV 1001*. Nagazaki: Nagazaki Guitar Kikaku Co. Ltd.

Yamashita, K. (1990). *Johann Sebastian Bach, Sonata III, BWV 1005*. Nagazaki: Nagazaki Guitar Kikaku Co. Ltd.

Manuscritos

Altnikol, J. C. (1740/1759) [copista]. *SONATA / per il / CEMBALO SOLO / del Sigr J. S. Bach*. Berlín: Staatsbibliothek zu Berlín. [D-B Mus. ms. Bach P 218, Faszikel 2] Obtido de http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN770587534&PHYSID=PHYS_0001

Bach, A. M. (1725/1733-34) [copista]. *Pars 1. / Violino Solo (...) Pars 2. / Violoncello Solo (...) écrite par Madame / Bachen. Son Epouse*. Berlín: Staatsbibliothek zu Berlín. [D-B Mus. ms. Bach P 268] Obtido de http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001199

Bach, A. M. (c. 1720/1739) [copista]. *6 / Suites a / Violoncello Solo / senza / Basso / composées / par / Sr. J. S. Bach. / Maître de Chapelle*. Berlín: Staatsbibliothek zu Berlín. [D B Mus. ms. Bach P 269] Obtido de http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200

- Bach, J. S. (1720). *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo*. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D B Mus. ms. Bach P 967] Obtido de http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955
- Bach, J. S. (1727-1731). *Pièces pour la Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach* [Contra-cap: *Suite pour la Luth par J. S. Bach*]. Brussels: Bibliothèque Royale Albert I. [B Br Ms. II 4085 (Fétis Nr. 2910)]
- Bach, J. S. (1735-1740). *Suite / pour le Clavecin / composé par / Jean Sebast. Bach. / Original*. Tokyo: Musashino Ongaku Daigaku. [J-Tma Littera rara vol. 2-14]
- Kellner, J. P. (1720/1739) [copista]. *Sonata ... Partie ... à Violino Solo Senza Basso par Jean Sebastian Bach*. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D-B Mus. Ms. Bach P 804, Faszikel 22] Obtido de http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001818
- Weyrauch, J. Ch. (c. 1760/1789) [copista]. *Fuga / del Signore Bach*. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt. [D-LEm III 11.4, Faszikel 1 tablatura]
- [autor desconhecido] (meados séc. XVIII) [copista]. *G moll pièces pour le lut par Sre J. S. Bach*. Leipzig: Stadtbibliothek. [Becker III, II.3 D-LE, III 11.3]
- Hartung, C. A. & Hopff, L. A. (cerca 1760/1780) [copistas]. *Fugue / per / il Cembalo / del / Sigr: Giov. Sebast. Bach* (pp 52-56). Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D-B Mus.ms.Bach P 213, Faszikel 4]

Referências discográficas

- Barrios, Agustín (2004). J. S. Bach, Bourrée BWV 1009. In *The Complete Guitar Recordings (1913-1942)*. [CD] Chanterelle Historical Recordings, CHR 002, Disco 3, Faixa 14 (1928)
- Barrueco, Manuel (1997). *Johann Sebastian Bach Sonatas*. [CD] EMI Records, 5 564 16-2 (1995)
- Beyer, Amandine (2011). *J. S. Bach, Sonate & Partitas BWV 1001-1006*. [CD] Zig-Zag Territoires, ZZT110902 – LC10894 (2010/2011)
- Bianco, Gabriel (2009). J. S. Bach, Sonata No. 3 in C major, BWV 1005. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.572306, Faixas 6-9.

- Bream, Julian (1993). *J. S. Bach, Lute Suites, Trio Sonatas*. [CD] BMG Classics, 09026 61603 2, Julian Bream Edition, Volume 20 (1965/69)
- Bream, Julian (1994). *J. S. Bach*. [CD] EMI Classics, 5 55123 2 (1992)
- Brouwer, Leo (1981). J. S. Bach, Violin Sonata No. 1 in G Minor, BWV 1001: III. Siciliano. In *De Bach a los Beatles*. [LP] Areíto, LD-3876, Faixa 1.
- Bungarten, Franz (2001). *J.S. Bach, Sonatas and Partitas for Violin Solo BWV 1001-1006*. [CD] Dabringhaus und Grimm, MDG 305 1028-2, Discos 1 e 2 (1987 e 2000)
- Calderón, Javier (1999). *Transcriptions for Classical Guitar*. [CD] Mel Bay Publications, MB96683BCD
- Ceku, Petrit (2008). J. S. Bach, Sonata II, BWV 1003. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.572033, Faixas 1-4.
- Díaz, Alirio (2013). J. S. Bach, Violin Partita No. 3 in E Major, BWV 1006: Gavotte; Fuge in G Minor, BWV 1000; Prelude, Fugue and Allegro in E-flat, BWV 998: Prelude, Fugue. In *The Legend of Alirio Diaz (Studio Recordings 1956/1960)*. [CD] IDIS, 6661, Volume 2, Faixas 7-10 (1956/60)
- Dukic, Zoran (1997). J. S. Bach, Sonata nº 1, lá menor. In *Tárrega, Antonio José, Bach, Takemitsu*. [CD] Opera três, 1023, Faixas 7-10 (1996)
- Escobar, José Antonio (2001). J. S. Bach, Sonata in G minor, BWV 1001. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.555719, Faixas 1-4.
- Fisk, Eliot (2003). *Johann Sebastian Bach, The Sonatas & Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*. [CD] Musical Heritage Society, 5260819 (1999)
- Funes, Maria Angelica (2009). Double da Bourrée da Partita BWV 1002. In *Segovia & His Contemporaries, Volume 11: Guitarists of Rio de la Plata*. Doremi Records, 9755-8, Disco 2, Faixa 15 (cerca 1950)
- Galbraith, Paul (1998). *J. S. Bach: the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin*. [CD] Delos International, 3232, Discos 1 e 2 (1997-1998)
- Gallén, Ricardo (2013). *Bach: Complete Lute Works*. [CD] Sunnyside Records, SSC 1348 (2010)
- Goluses, Nicholas (1995). *J. S. Bach Sonatas BWV 1001, 1003 & 1005*. [CD] Naxos, 8.553193, Faixas 1-4 (1994)

- González, Nirse (2007). J. S. Bach, Violin Sonata No. 2 in A Minor, BWV 1003. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.570446, Faixas 6-9.
- Gonzalez, Fernando (2000). *Bach, Sonatas & Partitas*. [CD] Lux Corda, LC06, Volume II.
- Halász, Franz (1998). *Bach Sonatas*. [CD] BIS, BIS-CD-943.
- Heifetz, Jasha (1995). *Bach, Sonatas & Partitas*. [CD] RCA Gold Victor Seal, 09026 61748 2, The Heifetz Collection, Volume 17, Discos 1 e 2 (1952)
- Hoopstock, Tilman (1995). *Johann Sebastian Bach, Transkriptionen für Gitarre (& Werke von Frank Martin und Leo Brouwer)*. [CD] Christophorus, 0072, Faixas 1-14 (1985)
- Hoopstock, Tilman (2012). Johann Sebastian Bach, Fantasie & Chromatische Fugue BWV 919/906. [CD] In *Baroque Suites for Guitar*. note 1 music gmbh, CHR 77 357, Faixas 25-26 (2000/2001)
- Korhonen, Timo (2011). *J. S. Bach, Sonatas for Solo Violin*. [CD] Ondine, ODE 1128-2.
- Krivokapic, Goran (2005). J. S. Bach, Sonata No. 3 in C major, BWV 1005. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.557809, Faixas 4-7.
- Kuijken, Sigiswald (1990). *J. S. Bach, Sonatas & Partitas BWV 1001-1006, Violine Solo*. [CD] Harmonia Mundi, GD 77043 (1981)
- Lippel, Daniel (2005). *J. S. Bach BWV 998, 1003, 1010*. [CD] New Focus Recordings, FCR102.
- Llobet, Miguel (2004). J. S. Bach, *Sarabande* BWV 1002. In *The Complete Recordings (1925-1929)*. [CD] Chanterelle Historical Recordings, CHR 001, Faixas 1-2 (1925)
- Maccaferri, Mario (1929). *Bach, Courante BWV 1009*. [Ficheiro MP3] Obtido a 20 de 07 de 2013, de http://www.djangobooks.com/archives/maccaferri_bach.mp3
- Mangold, Maximilian (2011). *Johann Sebastian Bach, Sonaten BWV 1001, 1003, 1005*. [CD] Musicaphon, M 56925 (2010)
- Mullova, Viktoria (2009). *Bach, 6 Solo, Sonatas & Partitas*. [CD] ONYX, 4040 (2007/2008)

- North, Nigel (1994). *Bach on the Lute (Sonatas & Partitas BWV 1001-1006)*. [CD] Linn Records, CKD 013, Volume 1 (1993)
- North, Nigel (1994). *Bach on the Lute (Sonatas & Partitas BWV 1001-1006)*. [CD] Linn Records, CKD 029, Volume 2 (1993)
- Presti, I. (2012). J. S. Bach: Courante BWV 1009, Andante BWV 1003. In *The Art of Ida Presti*. [CD] IDIS, 6642, Faixas 5 e 16 (1938 e 1956)
- Romero, Pepe (1981). *Bach, Partita BWV 1004 & Suite BWV 1009*. [CD] Philips 411 451-2
- Russell, David (2003). *David Russell Plays Bach*. [CD] TELARC, 80584 (2001/2002)
- Schmidt, Stephan (2000). *Bach Lute Works*. [CD] Audivis/Naïve, V 4861-1, Discos 1 e 2.
- Schmitt, Hélène (2005). *Johann Sebastian Bach, Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato – I*. [CD] Alpha, 082, Volume 1 (2004)
- Schmitt, Hélène (2006). *Johann Sebastian Bach, Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato – II*. [CD] Alpha, 090, Volume 2 (2004)
- Schröder, Jaap (2005). *Johann Sebastian Bach, Sonatas and Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*. [CD] Naxos, 8.557563-64 (1984/85)
- Segovia, Andrés (1988). *Andrés Segovia, Recordings 1927-1939*. [CD] EMI, CHS 761047 2, Faixas 1-10 (1927-1939)
- Segovia, Andrés (1988). *The Baroque Guitar*. [CD] MCA Classics, MCD 42070-MCAD 42070, The Segovia Collection, Volume 4, Faixas 17, 20, 21 (1952)
- Segovia, Andrés (2002). *The Segovia Collection*. Volume 4. [CD] Deutsche Grammophon, 471 430-2, Disco 4 (1952/1968)
- Skareng, Per (1989). J. S. Bach, Violin Sonata No. 1 in G Minor, BWV 1001. In *“El Colibri”*. [CD] Caprice Records, CAP 21392, Faixas 13-16.
- Smith, Hopkinson (2000). *Bach, Sonatas & Partitas*. [CD] Auvidis/Naïve, E 8678, Discos 1 e 2 (1999)

Smits, Raphaëlla (1993). Johann Sebastian Bach, Works from 'Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato'. In *Baroque Guitar Sounds (Raphaëlla Smits plays J. S. Bach and S. L. Weiss)*. [CD] Accent Records, ACC93100, Faixas 6-10.

Smits, Raphaella (2009). *The Eight-Stringed Bach*. [CD] Accent Records, ACC 24206.

Söllscher, Göran (1992). *J. S. Bach: Suites BWV 1007-1008-1012, Sonata BWV 1005*. [CD] Deutsche Grammophon, 435 471-2 (1991)

Söllscher, Göran (2004). *Eleven-string Baroque*. [CD] Deutsche Grammophon, 474 815-2, Faixas 9-12 (2003)

Tesic, Boris (2011). J. S. Bach, Sonata I g-Moll, BWV 1001. In *Nummer Eins*. [CD] Thorofon, CTH 2580 (2010)

Verdery, Benjamin (1994). *J. S. Bach, Transcriptions for Guitar*. [CD] GRI/Benjamin Verdery, GRICD 002, faixas 7-10.

Voorhorst, Enno (2002). *Johann Sebastian Bach Guitar Transcriptions*. [CD] Naxos, 8.555369. (1996)

Yamashita, Kazuhito (1989). *J. S. Bach: Complete Sonatas and Partitas for Solo Violin*. [CD] Crown Classics, CCRC-8001.

Yepes, Narciso (1971). *Narciso Yepes Plays Bach*. [LP] Deutsche Grammophon, 2535 248.

Williams, John (1986). *Bach, The Four Lute Suites*. [CD] CBS Records, MK 42204 (1974)

Zanon, Fabio (1998). *Tárrega, Bach, de Faria, Mertz, Ponce*. [CD] Naxos, 8.554431, Faixas 10-13 (1997)

Referências Videográficas

Abella, A. (2009a, Fevereiro 2). *I-adagio (J. S. Bach)*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 07 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=fngNe3WAbpl>

Abella, A. (2009b, Fevereiro 2). *II-Fugue (Bach)*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 07 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=bPd0JtZjznc>

Abella, A. (2009c, Fevereiro 2). *III-Siciliano (Bach)*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 07 de 2012, de http://www.youtube.com/watch?v=1Vq8Zt_UHJc

Abella, A. (2009d, Fevereiro 2). *IV Presto*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 07 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=TvtAXqlvunA>

Costa, G. (2011a, Abril 14). *Fuga*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 20 de 04 de 2014, de <http://www.youtube.com/watch?v=dzfd-IMGJ4>

Costa, G. (2011b, Abril 8). *Siciliana*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 20 de 04 de 2014, de <http://www.youtube.com/watch?v=HRDhIHhJwYk>

Eötvös, J. (2011, Setembro 23). *J. S. Bach: Golberg Variations – Aria & Var 1 – József Eötvös, Guitar*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 10 de 12 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=nS9wHiYlfd0>

MonteverdiXVI (2006, Outubro 11). *Julian Bream - J.S Bach-Violin Sonata fugue*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 10 de 09 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=spUT-2tU2Yk>

movimentoviola01678 (2013, Maio 1). *Paulo Martelli plays J. S. Bach: Sonata n. 1 BWV 1001 for violin solo (complete)*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 07 de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=DoJelUm9b7o>

poldi24 (2007, Janeiro 9). *Bach Adagio g-minor played by Joseph Joachim 1904*. [Ficheiro Vídeo] Obtido a 02 de 12 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=i3wysuAIDGc>

yatesguitar (2008a, Novembro 6). *Stanley Yates c1990 – Bach Fuga bwv 964/1003*. Obtido a 10 de 10 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=CZ0wR0sEibs>

yatesguitar (2008b, Novembro 9). *Stanley Yates c1990 – Bach Allegro bwv 964/1003*. Obtido a 10 de 10 de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=NhpmpPyqPkg>

ANEXO [CD]

Capítulo X

Exemplo 1: *Siciliana* BWV 1001, c. 14 (Figura X-1).

Exemplo 2: *Fuga* BWV 1001, c. 13-14 (Figura X-3).

Exemplo 3: *Fuga* BWV 1001: c. 1-2 (Figura X-4).

Exemplo 4: *Fuga* BWV 1001: c. 14-18 (Figura X-5).

Exemplo 5: *Fuga* BWV 1001: c. 25-27 (Figura X-6).

Capítulo XI

Exemplo 6: *Fuga* BWV 1003: c. 94-98 (Figura XI-2).

Exemplo 7: *Fuga* BWV 1003: c. 101 (Figura XI-3).

Exemplo 8: *Allegro assai* BWV 1005: c. 15-18 (Figura XI-6).

Exemplo 9: *Allegro* BWV 1003 (Figura XI-9).

Exemplo 9a: c. 3.

Exemplo 9b: c. 17.

Exemplo 9c: c. 27.

Exemplo 9d: c. 42-43.

Exemplo 10: *Fuga* BWV 1001: c. 42-50 (Figura XI-15).

Exemplo 11: *Presto* BWV 1001: c. 17-24 (Figura XI-17).

Exemplo 12: *Fuga* BWV 1003: c. 113-124 (Figura XI-19).

Capítulo XII

Exemplo 13: *Fuga* BWV 1001: c. 7-11 (Figura XII-1).

Exemplo 14: *Allegro* BWV 1003: c. 7-10. (Figura XII-2)

Exemplo 15: *Grave* BWV 1003, c. 1-2 (Figura XII-5).

Exemplo 16: *Allegro* BWV 1003, c. 1 e 25.

Exemplo 16a: Figura XII-7-A.

Exemplo 16b: Figura XII-7-B.

Exemplo 17: *Fuga* BWV 1005: c. 84-86 (Figura XII-24).

Exemplo 18: *Andante* BWV 1003: c. 1-2 (Figura XII-38).

Exemplo 19: *Presto* BWV 1001: 35-40 (Figura XII-40).

Exemplo 20: *Fuga* BWV 1001: c.20-21 (Figura XII-42).

Exemplo 21: *Fuga* BWV 1005: c. 56-59 (Figura XII-44).

Exemplo 22: *Adagio* BWV 1001: c. 1-2 (Figura XII-46).

Exemplo 23: *Adagio* BWV 1001: c. 9-10 (Figura XII-47).

Capítulo XIII

Exemplo 24: *Presto* BWV 1001: c. 25-31 (Figura XIII-3).

Exemplo 25: *Adagio* BWV 1001 (Figura XIII-15).

Exemplo 25a: c. 3.

Exemplo 25b: c. 5-6.

Exemplo 25b: c. 11.

Exemplo 25b: c. 18 (4º t.).

Exemplo 26: *Siciliana* BWV 1001: c. 6 (1º-3º t.) (Figura XIII-19).

Exemplo 27: *Presto* BWV 1001 (Figura XIII-21).

Exemplo 27a: c. 105-109.

Exemplo 27b: c. 129-131.

Exemplo 28: *Fuga* BWV 1001: c. 64-65 (Figura XIII-28).

Exemplo 29: *Allegro assai* BWV 1005: c. 21-22 (Figura XIII-31).

Exemplo 30: *Siciliana* BWV 1001: c.9-11 (Figura XIII-34).

Exemplo 31: *Allegro* BWV 1003: c. 39 (Figura XIII-35).

Exemplo 32: *Fuga* BWV 1001: 69-73 (Figura XIII-38).

Exemplo 33: *Fuga* BWV 1003: c. 180-181 (Figura XIII-39).

Exemplo 34: *Fuga* BWV 1003: c. 226-227 (Figura XIII-42).

Exemplo 35: *Allegro* BWV 1003 (Figura XIII-43).

Exemplo 35a: c. 18 (1ª-3ª t.).

Exemplo 35b: c. 57.

Exemplo 36: *Fuga* BWV 1003: c.194-196 (Figura XIII-51).

Exemplo 37: *Adagio* BWV 1001 (Figura XIII-54).

Exemplo 37a: c. 12.

Exemplo 37b: c. 20-21.

Exemplo 38: *Fuga* BWV 1003: c. 187-188 (Figura XIII-57).

Exemplo 39: *Fuga* BWV 1003: c. 31-35 (Figura XIII-68).

Exemplo 40: *Presto* BWV 1001: c. 59-64 (Figura XIII-71).